

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ***

Материалы международной научно-практической
конференции молодых ученых

Екатеринбург
28 апреля 2017 г.

Выпуск 15

Екатеринбург 2017

УДК 8.07
ББК Ш 4/6
А 43

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент Н.А. ВОРОБЬЕВА

канд. филол. наук, доцент И.В. ПЕТРОВ.

А 43 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ [Электронный ресурс] : материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 28 апреля 2017 г. / Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. дан. – Екатеринбург : [б. и.], 2017. – Вып. 15. – 1 электрон. опт диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-0996-7

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

УДК 8.07
ББК Ш 4/6

ISBN 978-5-7186-0996-7

© ИФКиМК, 2017

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Аюпова Е.В. Дети и взрослые в подростковой повести К. Аругюнянца «Я плюс все».....	8
Беззубцева Ю. В. «Казачьи»: история создания «кавказской повести» Л. Н. Толстого.....	15
Бурцева Т.А. Фэнтези как явление современной детско-подростковой литературы: к анализу серии книг «Мутангелы» Ай Эн.....	23
Главатских Т. В. «Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон» из книги «Затеси» (Тетрадь первая) В.П. Астафьева	31
Дубицкая А.А. Традиции страшилки в прозе Ай Эн.....	37
Ендалицева Е.Н.Специфика хронтопа в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?».....	44
Ермичева Е. А.Особенности субъектной организации романа М.Кучерской «Бог дождя».....	50
Кадушина О. И.Пространственно-временная организация как уровень жанровой структуры в теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана.....	63
Калашникова Н. В. «Неточка Незванова» Ф. М. Достоевского в прижизненной критике.....	70
Кандакова А.Н. Пейзаж как способ раскрытия внутреннего мира безымянного повествователя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».....	78
Коваленко К. С. Образ Святого Георгия в цикле «Георгий» М.Цветаевой.....	90
Колосова А.Д. Роль народной лирической песни в воплощении героев повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы»	95
Кукарцева М.С.Трансформация балладного жанра в стихотворении А. Ахматовой «Новогодняя баллада».....	102
Куриленко М. В. Смеховой мир Ю. Буйды (Рассказ "Закон Жунглей").....	109
Кутювая Л. А., Кудреватых А. Н. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина: к постановке проблемы жанра.....	115
Лузина А. Е.Роль образа Чехова в образной системе пьесы	

Е. Греминой «Сахалинская жена».....	121
Овчинникова Е.Э. Мотив странничества в поздней лирике С. Есенина.....	128
Окунцева М. Д.Национальный миф в постмодернистском кинотексте (Д. Осокин, А. Федорченко).....	134
Панарина И. С. Рождение образа Анны Карениной: от «ка- иновой самки» до «усыновленной» героини.....	140
Панина М. Е.Проектная деятельность учащихся как форма знакомства с современных поэзий.....	150
Подшивалова А.И., Кудреватых А.Н. Особенности психоло- гического анализа в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина.....	157
Попова Д.А.Семантика материальных символов в сценарии Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина»	162
Попова М.Ю. И.П. Белкин и И А. Белкин: творческая дуэль А.С. Пушкина и О.И. Сенковского.....	169
Потапенко К. М. Мотивная структура в сборнике публици- стики И.Г. Эренбурга «Война» (1941-1945).....	183
Прибавкина Е. С. Образ Екатеринбурга в фильме Василия Сигарева «Страна ОЗ»	190
Свинцова А.Н. Пейзаж как элемент сюжета в повести А.И. Куприна «Олеся».....	195
Сергеева И. А. Вокруг романа Л.Н. Толстого «Семейное счастье».....	206
Ситникова Ю. Б. Видеоуроки «Как выжить в онегинское время»:из опыта организации проектной деятельности уча- щих.....	214
Сулова В. В. Город Бряхимов как один из центров «лите- ратурной губернии» А. Н. Островского (на материале коме- дии «Красавец мужчина»).....	222
Трапезникова С.М. Образ стихии в повести Е.И. Замятина «Бич Божий».....	228
Тун Дань Дань О смысле названия романа Мо Яня «Устал рождаться и умирать».....	233
Ушаков А. А.Цикл «Отсебятина» в структуре книги С. Узуна «Не поймите меня правильно».....	237

Хроликова В. А.Субъектная организация романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди».....	243
Черепанова С. Н. «Камышев-Зиновьев» – «лишний человек»,«герой своего времени» ?.(«Драма на охоте» А. П. Чехова).....	256

CONTENTS

Ayupova V.E.Children and adults in teen novels K. Arutunyan's "I plus all"	8
Bezzubtseva Yu. V. The Cossacks: the story of the creation of the "Caucasian story" L. N. Tolstoy.....	15
Burtceva T.A. Fantasy as the phenomenon of the modern children-adolescent literature: to the analysis of the saga "mtangeli" Ai En.....	23
Glavatskih T.V. "Sounding" idea in lyrical miniature "Crystal ring" from the from book "The Notches (Notebook one)" by V.P. Astafyev.....	31
Dubitskaya A.A. Horror story traditions in Aya En's prose.	37
Endaltseva E.N.The specific chronotope in the novel N.Chernyshevsky "What is to be done?".....	44
Ermicheva E. A. Features of the subject organization of the novel M. Kucherskaya «God of the rain».....	50
Kadushina O. I.Spatial-temporal organization of the artwork as element of genre structure in the theory of genre by N. L. Leiderman.....	63
Kalashnikova N.V. "Netochka Nezvanova" by F.M. Dostoevsky in intravital criticism	70
Kandackova A. N.Landscape as a way of revealing the inner world of the nameless narrator in the novel by Mikhail Lermontov "A Hero of Our Time".....	78
Kovalenko K. S.The image of St. George in the cycle "George" M. Tsvetaeva.....	90
Kolosova A.D.The role of the folk lyric song in the embodiment of the heroes of the N. S. Leskov's story «The Life of a Woman»	95
Kukartseva M.S. The transformation of the ballad genre in Akhmatova's poem «New Year's Ballad»	102
Kurilenko M. V. Humorous world Y. Buida(The Story "Zakon	

Zhunglei").....	109
Kutovaya L. A., Kudrevatykh A. N. "Captain's daughter" Pushkin: the problem of genre.....	115
Luzina A.E."Sakhalin wife" by E. Gremina and the Chekhov's role in the system of play's images.....	121
Ovchinnikova E.E. The motive of the wandering in last lyrics of Sergey Esenin.....	128
Okunceva M. D. National mif in postmodernism cinema (D.Osokin, A. Fedorchenco).....	134
Panarina I. S. The birth of the image of Anna Karenina: from the «cain female» to the «adopted» character.....	140
Panina M.E.Project activities of students as a form of acquaintance with modern poetry.....	150
Podshivalova A. I., Kudrevatykh A. N.Features of the psychological analysis in «Letters of the Russian traveler» of N. M. Karamzin.....	157
Popova D. A.Semantics of material symbols in the screenplay of T. Stoppard for the film "Anna Karenina".....	162
Popova M. Y. I.P. Belkin and A. Belkin: a creative duel of A.S. Pushkin and O.I. Senkovsky.....	169
Potapenko K. M.Motive structure in digest of publicism of I.G.Ehrenburg «War» (1941-1945).....	183
Pribavkina E.S.The image of the city in V.Sigarev's "The Land of Oz".....	190
Svintsova A.N.Landscape as an element of the story in the story Kuprin "Olesya".....	195
Sergeeva I. A.Around The Tolstoy's novel "Family happiness".....	206
Sitnikova Yu. B. Videlessons "How to survive in Onegin time": experience of project management and teaching.....	214
Suslova V. V. City Bryahimov as one of the centers of "literary province" by A. N. Ostrovsky (based on the Comedy "the Handsome man").....	222
Trapeznikova S.M. The image of elemental force in the novel written by Yevgeny Zamyatin «Scourge of God».....	228
Tun Dan Dan About sense of the title of Mo Yan's novel	

“Life and Death are Wearing Me Out”	233
Ushakov A.A.Part “Gag” in a structure of the book by S.Uzun “Do not gat my right”	237
Khrolikova V. A.Subject organization of the F. M. Dostoyev- sky's novel "Poor people"	243
Cherepanova S. N. "Kamishev-Zinov'ev" – the "superfluous man", "hero of his time"?("Drama on the hunt" by A. P. Che- khov).....	256

Аюпова Е.В. (Екатеринбург, УрГПУ)

*Дети и взрослые в подростковой повести К. Арутюнянца
«Я плюс все».*

Аннотация: Повесть «Я плюс все» определяется в статье как подростковая повесть, или «повесть нравственного урока». По ходу рассмотрения системы персонажей повести делаются выводы о своеобразии конфликта повести, о значимости основных и второстепенных персонажей в структуре произведения. Главный герой произведения показан в череде сменяющих друг друга столкновений с разными героями: одноклассником, любимой девочкой, родителями, однако, по сравнению с подростковой повестью 1980-х гг., степень драматизма столкновений существенно снижена. Общая картина мира в повести Арутюнянца предстает как гармоничная, хотя при этом автор делает акценты на катастрофичности современной повседневности.

Ключевые слова:

Подростковая повесть, современная проза для детей, «повесть нравственного урока», система персонажей.

Ayupova E. V. (Yekaterinburg, USPU)

Children and adults in teen novels K. Arutyunants "I plus all"

Abstract.The story “Me plus everybody” is defined in this article as a teenage story or a “story of a moral lesson”. Along the consideration of the system of story’s characters some conclusions are made about the individuality of the conflict described in the story and importance of main and minor characters in the structure of this work. The lead character is demonstrated in the chain of alternative conflicts with other characters: a classmate, a girlfriend, his parents. However, by contrast with teenage stories of 1980s, the degree of dramatic collisions is extremely reduced. It appears that Arutyunants’ story has well-balanced general worldview, although the author himself emphasizes on disastrousness of modern routine.

Key words. Teenage story, modern prose for children, “a story of a moral lesson”, a system of characters.

Современный мир переживает всплеск литературы для подростков. В этих произведениях на жизненном материале, близком подросткам, ставятся вопросы формирования нравственных качеств подрастающего поколения. В них показано, насколько сложен мир подростка с еще неопределившимся мировоззрением. Среди наиболее ярких подобных произведений последнего времени, например, такие: Евгения Басова («Подросток Ашим», Андрей Жвалецкий и Евгения Пастернак («Гимназия № 13», «Открытый финал»), «Уезжающие и остающиеся»), Нина Дашевская («Я не тормоз», «Вилли»), Юлия Кузнецова («Где папа?», «Дом П»), Тамара Михеева («Дети дельфинов», «Легкие горы»). Среди отечественных авторов вызывает интерес повесть К.Д. Арутюнянца «Я плюс все», выпущенная издательством «Аквилегия-М» в 2013 году.

К.Д. Арутюнянц начинает писать для подростков сравнительно недавно, в 2008 году. Повесть «Я плюс все» стала первой книгой, полюбившейся как детям, так и взрослым. Она в 2010 году была включена литературным клубом «Экспертный совет» Гайдаровки в список лучших книг о подростках. К. Арутюнянц становится участником первого Всероссийского фестиваля детской книги в 2014 г. Он один из двадцати семи авторов первого выпуска сборника «Живые лица». Участник фестиваля «Книги России» — 2015 на Красной площади Москвы [[Электронный ресурс: http://urbattert.am/новые-русские-писатели-карен-арутюнянц/](http://urbattert.am/новые-русские-писатели-карен-арутюнянц/)].

«Я плюс все» напоминает школьную, или подростковую, повесть, которая зародилась в середине XX века: «В 60-80-е годы ряд писателей (В. Тендряков, Н. Дубов, А. Алексин, А. Лиханов, В. Железников) создали в жанре повести значительные произведения, посвященные проблеме нравственного становления личности подростка и адресованные подростковой читательской аудитории» [Посашкова 1995: 76]. Сюжет таких произведений строится по принципу поучения, то есть автор преподает нравственный урок читателю. «Типологический конфликт повести «нравственного урока» реализуется в сюжетных ситуациях выбора, в коллизиях, имеющих характер столкновения, «сшибки» разных представлений о мире. Структура сюжета определяется двуединством жанровой доминанты. В связи с этим он выполняет как лирико-психологическую функцию (исследование внутреннего мира ста-

новящейся личности), так и функцию дидактическую. <...> Благодаря этому структура сюжета логизирована, жестко подчинена раскрытию основного нравственного конфликта повести» [Посашкова 1995: 85]. Повесть подводит своего героя и читателя к освоению важных духовных ценностей, исследуя усложнившийся внутренний мир современного ребенка, подростковая проза делает это в свойственном ей изначально дидактическом, нравоучительском ключе, делая акцент на сложных нравственно-философских проблемах времени. Эта литература показывает и доказывает, что детская личность полноценно развивается в обстановке домашнего тепла, уюта и любви близких и родных людей. В семье и школе решаются возникшие проблемы, находятся ответы на самые сокровенные вопросы, происходит познание себя и мира. Исходя из этого, главные герои школьной повести – сами подростки и их родители. Нередко героями подростковой литературы становятся и учителя.

В повести «Я плюс все» система персонажей традиционно представлена миром детей и миром взрослых. Юные герои повести показаны эмоциональными, остро чувствующими. Художественные образы подростков, на первый взгляд, легко поддаются делению на положительных и отрицательных. Так, главный герой Гоша идеализирован: он хорошо учится, любит читать книги, играть в футбол, неконфликтен. Подросток обладает многосторонним характером, совершает поступки, достойные уважения.

Гоше противопоставлен Боря Баранов (Баран). Герой предстаёт перед читателем как персонаж отрицательный: он оставался на второй год, не имеет друзей, обижает слабых. Автор умалчивает историю возникновения прозвища Бориса. Но появление прозвища - знак перехода в иное качество, прозвище становится своего рода ярлыком. Девочку Иру, также, можно отнести к героям отрицательным. Ирина Демьяненко – одноклассница, к которой Гоша испытал первую любовь, ответившая взаимностью, но вскоре предавшая доверие, искренность и чувства подростка. А позднее стала встречаться с его другом. Такое поведение героини вызывает негативные эмоции у читателя.

С развитием сюжета мы видим, что отрицательные персонажи меняются, пытаются исправить свои ошибки. Боря готов к общению,

к дружбе, к экспериментам (роль в театре). Не с первого раза всё удаётся, к тому же Борис боится общественного осуждения:

«- Сможешь, - сказал я.

- Да ну...- просипел Баран. – Смеяться будут...<...>

- А ты наплой! – сказал я.

- Не... не могу... - повторил Баран» [0 2013: 111].

Но благодаря поддержке и терпению Гоши у Бори многое получается: удаётся роль в театре, появляются новые друзья. Баранов принимает все перемены, происходящие с ним и готов дальше меняться. И Ирина пытается исправить свои ошибки, предлагая Гоше вновь начать отношения. Что побудило ее предпринять попытки для исправления сложившейся ситуации сложно сказать, автор не показывает нам ее переживаний.

Гоша из десятого класса - еще один друг главного героя. Не случайно, что имена у героев одинаковые; для Гоши-шестиклассника старшеклассник – воплощение идеала, то, к чему следует стремиться. При первой же встрече он поразил Гошу: «Вот это парень! Сразу видно, настоящий! Таких – НАСТОЯЩИХ – в моей жизни не много» [Арутюнянц 2013: 14]. Однажды вступившись за Гошу, старшеклассник увидел в нём что-то родное, близкое ему, ведь первую роль в своём, ещё не созданном, театре, он предлагает именно ему.

У Гоши появляются два новых друга: Борис – борец по жизни и Георгий – победитель. Два противоположных характера со схожими проблемами: Гоша еще не нашёл настоящего друга, Борис не имеет друзей из-за сложного характера. Контрасты призваны подчеркнуть, как сложность окружающего мира, непохожесть героев друг на друга, так и то, что они способны дружить и заниматься общим делом. Каждый из подростков достигает победы на определенном этапе жизни благодаря друзьям.

Позже в компанию Гоши попадает его другая одноклассница Жанна. «Вообще-то, она серьезная. К ней не подступишься» [Арутюнянц 2013: 118]. Такое впечатление складывается о девочке, если с ней общаться не тесно. Но при близком общении Жанна становится отзывчивой, щедрой, отважной девочкой. При игре с мальчишками в футбол, она получает травму, но не отступает, а после выздоровления возвращается на пустырь: «Арик ударил по

мячу. Коварно ударил. Вспорол поле, мяч промчался по земле в нижний правый угол ворот, но Жанка кошкой метнулась к мячу и остановила его... ногой! Не отбила! Остановила! Так, легко, словно занималась этим всю свою жизнь! «Публика» заплодировала» [Арутюнянц 2013: 184]. Не менее удачно ей удаётся заниматься делами театра: подбирать костюмы, готовить перекусы, обзванивать актеров перед репетициями. Именно к этой девочке Гоша испытывает настоящее чувство любви. Он боится в этом признаться и хранит в тайне это.

Автор показывает читателю обычных подростков. Каждый персонаж - это личность со своей иногда совсем не простой историей. У каждого есть свои недостатки, но, тем не менее, все герои находят общие увлечения, которые перерастают в большую дружбу. Дружба – самое важное в мире героев повести, не случайно любимая книга Гоши – «Три мушкетера» А. Дюма с ее романтическим культом дружбы.

Мир детства невозможен без взрослых проводников. Главными и самыми родными людьми в жизни мальчика становятся его родители: мама, папа и бабушка. Папа работает в аэропорту инженером. Мама преподает французский язык. Оба очень любят сына, воспитывают его с заботой и юмором. Папа частенько подшучивает над сыном, поднимая настроение в семье. Вернувшись с работы пораньше, убеждает Гошу, что сегодня короткий день: завтра праздник – Восьмое марта. Мальчик верит. «Вот это да! Какое Восьмое марта в конце сентября?! – веселится папа» [Арутюнянц 2013: 50]. Отношения в семье очень теплые, приветливые. Папа помогает маме по хозяйству: ходит в магазин за продуктами, помогает готовить ужин, чистит картошку. Семья Гоши очень дружная, несмотря на многие семейные трудности. Порой не хватает денег даже на еду. В такие моменты мама переживает и плачет: «... Вкалываем, вкалываем, а толку никакого. Ещё десять дней до зарплаты. Что кушать будем?!» [Арутюнянц 2013: 168]. Мужчины, в свою очередь, не отчаиваются: сын подбадривает маму, отец решает проблемы, выиграв деньги в споре. Отличительной особенностью семьи главного героя становится то, что всех мужчин зовут Георгиями. Это, несомненно, говорит о связи поколений, о том, что в этой семье существуют свои традиции, которые уважают.

Особенно стоит отметить место учителей в жизни юного героя. Они показаны в повести достойными людьми, любящими свой труд и детей. Об учителях Гоша отзывается тепло, с уважением. «Ракетка» – классная руководительница Гошиного класса. Дети ее так прозвали потому, что она очень стройная и играет в теннис. Преподает географию, оригинально подходя к урокам. Учительница немецкого языка, старенькая, маленькая и худенькая женщина, получившая прозвище «Фрекен Бок», занимает особо место в мире детей. Они ее уважают и слушают, особенно, когда вместо немецкого языка она преподает им шведский, создавая тем самым особую доверительную атмосферу на уроках. Фрекен Бок демонстрирует пример памяти и большой любви к родным, ведь особая привязанность к шведскому языку связана с историей её семьи, память о которой она бережно хранит. Учительница предстает перед детьми как человек, увлечённый своим делом. Учителя в тексте названы и по именам-отчествам, и по прозвищам, но в прозвищах звучит приятие, уважение, любовь.

Есть и другая грань мира взрослых. Дядю Юру, соседа со второго этажа, лётчика, Гоша уважает за гостеприимство и изобретательность. Но с трагической гибелью мужчины в повесть входит тема катастрофического мира современности. Гоша понимает, что с этим ему тоже когда-то придётся столкнуться. Именно в этом момент приходит осознание сложности и в то же время хрупкости жизни. Непростая сторона мира взрослых открывается в образе дяди Гриши. Он успешный бизнесмен, проживающий в столице, зовет своих родных, семью Гоши, к себе. Мужчина желает помочь сестре, маме мальчика, устроиться в Москве, где перспектив и возможностей больше, давая тем самым положительный пример подростку. Но в одно мгновение финансовая стабильность дяди Гриши рушится – он становится банкротом. Данная ситуация подчеркивает крайнюю нестабильность в современном мире, еще раз доказывая, что мир взрослых связан с целым комплексом проблем.

Брат Бори Баранова появляется в повести как персонаж отрицательный. Первое упоминание о нем связано с его «досрочным освобождением». Он понес ответственность за избиение Гошиного папы. Но и на этом неприятности с молодым человеком не заканчиваются: его подозревают в краже на работе. Говоря о брате Бори,

стоит отметить, что он не вызывает отрицательных эмоций у читателя. Напротив, мы испытываем к нему жалость, сочувствие. Его звонок в семью главного героя с целью отблагодарить Гошиного папу за спасение подтверждает ту мысль, что он оступился и раскался в содеянном.

В начале произведения система персонажей выстроена по контрасту, мир делится на «хороших» и «плохих» героев. Однако на протяжении произведения бинарность системы персонажей сходит на «нет»: каждый из отрицательных героев оказывается сложнее, чем казался изначально. В этом изменении проявляется изменение взгляда на мир главного героя, Гоши, который взрослеет, начинает осознавать сложность и неоднородность жизни, человеческих поступков и мотивов поведения.

Общаясь с друзьями, родителями, знакомыми, Гоша получает бесценный опыт общения и приобретает необходимые в жизни навыки: с Борей – он учится терпению, проявляет сдержанность и толерантность; с Ирой – первый раз разочаровывается и учится с этим жить; с Гошей из десятого класса – открывает свои скрытые качества, учится играть в театре. Друзья и родные помогают герою найти ответы на неудобные вопросы, сделать правильный выбор, служат ориентиром в жизни. Семья – образец любви, заботы и уюта. Друзья – опора и поддержка. Учителя – пример для подражания, ориентир правильного поведения. Автор раскрывает внутренний мир подростка, позволяя в результате получить бесценный опыт развития и становления. Все это позволяет увидеть продолжение традиции повести 1960-80-х годов.

Литература

Арутюнянц К.Д. «Я плюс все». – М.: «Аквалегия-М», 2013;

Посашкова Е.В. «Нравственно-дидактическая тенденция в русской подростковой прозе 1960-1980-х годов» (на материале прозы А.Алексина и А. Лиханова), Уральский педагогический институт, 1995;

Чернец Л. В., Хализев В.Е., Бройтман С.Н. и др. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. Под ред. Л. В. Чернец. - М.: Высш. шк.; Академия, 1999.

Беззубцева Ю. В. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Казачи»: история создания «кавказской повести»

Л. Н. Толстого

Аннотация. Статья посвящена творческой истории создания «кавказской повести» «Казачи» (1852-1862) Л. Н. Толстого. Показывается, как в процессе десятилетней работы над произведением замысел Толстого существенно менялся: изменения касались изображаемых событий, сюжетных линий, образов героев и их имен и, в конечном итоге, жанровой специфики. «Рассказ 1852 года», эпическая стихотворная поэма в народном духе, нравоописательные этнографические «Очерки Кавказа», повесть «Беглец», роман из кавказской жизни в трёх частях и, наконец, повесть «Казачи» - таковы основные этапы работы Толстого над произведением, совпавшей с первым духовным кризисом, который переживает писатель. Делается вывод о том, что именно работа над «Казачами» позволит Толстому выйти из творческого тупика: впервые в произведении соединятся эпическое повествование о жизни народа с рассказом о судьбе ищущего толстовского героя. Так открывается перспектива романа-эпопеи «Война и мир».

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, «Казачи», кавказские впечатления, замысел, история создания.

Bezzubtseva Yu. V. (Yekaterinburg, USPU)

The Cossacks: the story of the creation of the "Caucasian story"

L. N. Tolstoy.

Abstract. The article is devoted to the story of creation of "Caucasian story" "the Cossacks" (1852-1862) L. N. Tolstoy. It shows how during ten-years of work Tolstoy's plan has been changing: the changes were related to the events, the story lines, characters, their names and ultimately the specifics of the genre. "A tale of 1852", an epic verse poem

in traditional style, ethnographic folkways description in "The Caucasus Essays", the story "Runaway", a novel of Caucasian life in three parts, and finally the novel "The Cossacks" - these are the main stages of work on Tolstoy's creation, which coincided with the first spiritual crisis of the writer. In conclusion, the work on the "Cossacks" would allow Tolstoy to come out of the creative impasse: for the first time the work will connect the epic story of the lives of people with a story about the fate of a seeker, the Tolstoyan hero. This shows the outlook of his epic novel "War and Peace".

Key words: L. N. Tolstoy, the Cossacks, Caucasian impressions, idea, history of creation.

Ясная Поляна, Москва, Петербург, Париж, Швейцария - вот география мест, где Толстой трудился над рукописью повести «Казачки», пока она не обрела окончательную форму и название. Начав работу над повестью в 1852 году, Толстой отдал ее в печать только в 1863 году. Повесть была опубликована в журнале «Русский вестник». Тогда Толстой думал, что это лишь первая часть произведения. Столь же долго писатель работал разве что ещё над «Воскресением» (1889-1899) - последним своим романом.

В основе повести лежат, как известно, кавказские воспоминания Толстого, история его неразделенной любви к казачке, жившей в Старогладковской станице [см. об этом: Кропоткин 2013: 62]. В станице в этот период проживали гребенские казаки, которые исповедовали православие старого обряда. Ещё будучи на Кавказе в 1852 году, Толстой предполагал написать очерки. Среди них немалое место должны были занять рассказы старого казака Епифана Сехина (Епишки), который впоследствии стал прототипом дяди Ерошки. Епишка, бирюк, замечательный охотник, рассказчик, оказал на Толстого огромное влияние, пробуждая в нём постоянное желание писать, но пока, что называется, «для себя». Начинающий автор увлечён: он делает различные наброски, не ставя перед собой конкретные задачи.

В этот период Толстой первоначально замышляет произведение с черновым заглавием «Рассказ 1852 года», в котором слились бы воедино тема войны и жизни русского офицера среди вольнолюбивого народа [см.: Лёвенфельд 2011: 207]. Это первые подступы к

повести «Казачки». Другой вариант заглавия «кавказской повести» - «Беглец», на который указывают исследователи М. Б. Храпченко и К. Н. Ломунов. Ссылаясь на «Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1828-1890» Н. Н. Гусева, К. Н. Ломунов, например, отмечает: «Исследователями установлено, что Толстой прочитал у Некрасова первую редакцию повести “Казачки”, сначала называвшуюся “Беглец”» [Ломунов 1981: 66]. В процессе десятилетней работы над произведением Толстой вносит в него существенные изменения, касающиеся изображаемых событий, сюжетных линий, образов героев и их имен и, в конечном итоге, жанровой специфики.

Любопытен следующий факт: один из набросков повести, относящийся к 1852 году, был написан стихами. Интерес к стихотворной форме подтверждается записями Толстого в дневнике от 30 апреля 1857: «Написал немного поэтического Казака, который мне показался лучше; не знаю что выбрать» [Толстой 1984: 42]. Тогда же у Толстого появляется замысел поэмы о казачке, потерявшей своего жениха, убитого в стычке с горцами, по мотивам гребенской народной песни «Эй, Марьяна, брось работу!». Начальная часть песни соотносится с началом будущей повести, в которой описано ожидание казаков из военного похода. Но 1 апреля 1852 года Толстой откажется от своего замысла написать эпическую поэму в народном духе, оставив нетронутым только имя героини, а в дневнике, по поводу замысла, запишет единственное «Гадко!» [Мануйлов 1973: 7].

И всё же кавказский фольклор, как отражение народной жизни гребенского казачества, не оставляют равнодушным Толстого. Такие песни как «Из села было Измайлово», «А ди-ди-ди-ди-ди-ли», «В понедельник я влюбился», «Из-за лесуку, лесу тёмного», «Как за садом, за садом» включены писателем в повесть.

В казачьем обществе Толстой увидел интересовавший его особый тип людей, воинственных и свободных. Его внимание привлекают также отношения казаков с немирными и замиренными горцами. В этой связи Толстой задумывает создание нравоописательных этнографических «Очерков Кавказа». Уже в 1853 году он подходит вплотную к выполнению своей задачи, но получается не описание, а скорей, повествование: рождается сюжет произведения

о жизни казаков и из жизни казаков. В первой редакции именно такого варианта уже присутствует конфликт между офицером и молодым казаком из-за Марьяны, но в этой версии Марьяна - жена казака. Толстым были написаны первые три главы с условными названиями «Марьяна», «Губков», «Встреча». В дневнике этот вариант повести назывался «Беглец». Как отмечает Б. И. Бурсов, в «Беглеце», «русский офицер Губков (Дубков) влюблён в замужнюю казачку Марьяну, муж которой, Гурка, находится в походе. Губков ничем, не отличается от всей остальной офицерской массы, да и роман его с Марьяной – обычная для русского офицера на Кавказе история» [Бурсов 1982: 551-552].

Еще один вариант сюжета исследуется в работе М. Б. Храпченко: «Офицер Губков – так назывался в ранней редакции повести один из её героев - влюбляется в казачку Марьяну, но она выходит замуж за казака Кирку. Губков не перестаёт любить Марьяну и вскоре добивается её взаимности. Узнав о любовной связи жены с офицером, Кирка пытается убить Губкова, он тайно возвращается в станицу вместе со своим другом-горцем. В станице узнают о приходе Кирки и арестовывают его. Губков пытается защитить Кирку, но безуспешно. Казака судят, а потом расстреливают» [Храпченко 1980: 63].

В 1854 году из Старогладковской станицы Толстой отправляется в отпуск в Ясную Поляну и в Москву. А уже в марте этого же года к месту новой службы к командующему Дунайской армией князю М. Д. Горчакову в Бухарест. Участие в турецкой войне, затем служба в Крыму, пребывание в осажденном Севастополе способствуют рождению нового замысла - «Севастопольских рассказов». В работе над «кавказской повестью» Толстой выдерживает длительную паузу. В дневнике писателя от 18 августа 1857 года имеется следующая запись: «... “Кавказской” я совсем недоволен. Не могу писать без мысли. А мысль, что добро — добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо,— недостаточны» [Толстой 1984: 42]. Как видим, наряду с перерывом в работе над повестью появляется и разочарованность в ней.

Важно отметить, что еще на Кавказе Толстой, находясь в непрерывном осмыслении общественных проблем и конфликтов, задаётся также и философскими вопросами - о смысле жизни, о

войне и мире, размышляет о цивилизации как таковой (и здесь Толстой выступает как сторонник идей Руссо). «Цель жизни есть добро, а добро в делание добра к ближнему», - записывает Толстой [Толстой 1984: 42].

Но результат цивилизации – это «добро» или ошибка? Россия хотела сделать работу тысячелетий за один век и лишит свой народ плодов цивилизации – морали и человеческого счастья. Увеличила ли цивилизация эти блага на Западе, совместимо ли образование со счастьем и моралью? Занятый такими мыслями, Толстой едет на Запад. Так начинается его первое зарубежное путешествие. В январе 1857 года он сообщает друзьям в Париж о своём решении приехать. На непродолжительное время останавливается в Германии, а весной этого года в Швейцарии он вновь приступил к «Казакам».

Теперь замысел разрастается до масштабов романа из кавказской жизни. Он представляется Толстому состоящим из трёх частей: «первая часть – приезд офицера в станицу на Тереке, увлечение его Марьяной, военная тревога, ранение молодого казака, жениха Марьяны; вторая часть – женитьба выздоровевшего казака на Марьяне; ухаживание офицера за Марьяной, вспышка ревности казака, ударившего офицера ножом, и бегство казака в горы; третья часть - возвращение офицера, пережившего в Тифлисе роман с графиней Воронцовой, в станицу, близость его с Марьяной, поимка пришедшего тайком в станицу мужа Марьяны, казнь его и смерть офицера, убитого не то Марьяной, не то любящим её солдатом» [Мануйлов 1973: 9]. Как видим, сюжетный центр смещается, и на первый план выносятся вражда казака к офицеру вследствие ревности, человеческие страсти.

11 ноября 1857 года Толстой фиксирует, вспоминая совместный обед с А. А. Фетом: «Прочёл Антония и Клеопатру и разговором разжёл меня к искусству (Имеется в виду Фет. - Ю. Б.). Надо начать драмой в “Казаке”. Не могу спать!» [Толстой 1984: 44]. Очевидно, чтение шекспировской трагедии подсказывает писателю необходимость дальнейшего изменения замысла, связанного теперь с изображением человеческих страстей. 14 ноября в дневнике Толстого появляется новая запись: «Эврика! для “Казак” -

обоих убили» [Там же]. По всей видимости, речь идет и о Кирке, и об офицере, полюбившем Марьяну.

В самый разгар работы над повестью Толстой читает Гомера, и это чтение производит на него сильное влияние. В дневниках писателя есть запись, датированная 15 августа 1857 года: «Читал Илиаду. Вот оно! Чудо! Написал Рябинину. Передельывать надо всю Кавказскую повесть» [Толстой 1984: 43]. А спустя два дня – «Илиада заставляет меня совсем передумывать “Беглеца”» [Там же]. Можно предположить, что воздействие «Илиады» Гомера проявляется в осознанном теперь уже стремлении сосредоточиться на изображении жизни и быта народа в его пограничном состоянии – между миром и войной.

Именно в это время появляется окончательное название повести – «Казаки». В 1858 году Толстой создаёт редакцию, которая уже близка к окончательному варианту, постоянно внося все новые и новые поправки: «Марьяна должна быть бедной, так же как и Кирка. Отчего Бог знает» (1 мая 1858 года); «Ещё обдумал “Казаков”. Марьяна Соболя. Хочу попробовать последние главы, а то не сойдется» (3 мая 1858 года). Толстой сжимает своё произведение до двенадцати глав, начиная с прихода армейских в станицу и кончая письмом офицера о своей жизни в ней. Офицер в этой редакции – Дмитрий Андреевич Ржавский, казак – Кирка, его товарищ – Назарка, подруга Марьяны – Устинька. Эти главы легли в основу окончательной редакции повести, работа над которой продолжалась еще около трёх лет. «Я весь увлёкся Казаками», – записывает Толстой 21 марта 1858 года [Толстой 1984: 50]. Дневниковая запись от 14 апреля свидетельствует о том, что Толстой продолжает напряженно размышлять над «Казаками», еще не определившись с жанровой природой произведения: «... уяснил себе конец романа. Офицер должен разлюбить её» [Толстой 1984: 43]. 30 октября 1858 года Толстой делает запись в дневнике: «... Переписывал “Казака”. Надо ещё раз. Денег нет. Хозяйство плохо». 19 декабря: «Кончил первую часть “Казаков”» [Толстой 1984: 51].

Первую половину этой части Толстой посылает М. Н. Каткову, издателю и редактору «Русского вестника», которой он, «как всегда, чрезвычайно недоволен» и «которую поправлял и переправлял» до тех пор, пока уже не чувствовал «возможности над ней

работать» дальше. И, тем не менее, Толстой сообщает, что он увлечен «новыми поправками и дополнениями». В декабре Каткову направляется «вторая половина первой части» повести. Толчком к завершению послужили материальные трудности, в частности, вызванные подготовительными мероприятиями к свадьбе на Софье Андреевне Берс. Известив об этом событии В. П. Боткина, Толстой писал, что он, «подумавши здраво, очень рад, ибо иначе роман бы этот, написанный гораздо более половины, пролежал бы вечно и употребился бы на оклейку окон» [Ломунов 1981: 66].

Итак, с точки зрения Толстого, «Казачьи», которых он и в 1862 году называет «романом», еще не завершённое произведение. И в настоящее время до сих пор актуален вопрос: «Казачьи» - самый зрелый плод кавказского периода творчества Толстого или незавершённая повесть? Однако «Казачьи» не производят впечатления незавершённости (это тем более очевидно, если сравнить повесть с действительно незавершённой «Юностью», в которой обрывается процесс взросления главного героя – Николая Иртеньева, или с «Утром помещика», так и оставшимся лишь частью задуманного романа). Вторая часть, будь она написана, разрушила бы прекрасную соразмерность произведения, не усиливая и не углубляя его воздействия.

24 февраля 1863 года первый номер «Русского вестника» с повестью «Казачьи» вышел в свет. А чуть раньше Лев Николаевич Толстой, встречая новый 1863 год, напишет в дневнике: «Пропасть мыслей, так и хочется писать. Я вырос ужасно большой» [цит. по: Ломунов 1981: 66]. Писатель найдет наконец то, к чему так долго стремился: впервые в произведении соединятся эпическое повествование о жизни народа с рассказом о судьбе ищущего толстовского героя. В «Казачьи», по мысли Б. М. Эйхенбаума, воплотилось «внутреннее столкновение» «двух сил» (двух линий повествования) – «история душевной жизни Оленина, как “героя” повести, и независимо от него развернувшийся бытовой материал» [см.: Эйхенбаум 1987: 9]. Художественный замысел Толстого воплотится вполне тогда, когда он созреет идейно и духовно. Тогда-то этот замысел и реализуется в нужной для писателя форме.

И это будут первые подступы к осуществлению нового замысла. Так был преодолен первый духовный кризис, который переживал

Толстой в конце 50-х годов, - «отречение от литературы» [см. об этом: Бурсов: 484]. Как раз в эти дни «ужасно большой» Толстой в Ясной поляне начнет работу над своим новым произведением – романом-эпопеей «Война и мир». Его мощная творческая сила не терпит долгого отдыха; она может быть неиспользованной лишь в течение короткого срока, чтобы успели созреть другие ценные плоды.

Литература

Бурсов Б. И. Критика как литература. Лев Толстой // Бурсов Б. И. Избранные работы : в 2 т. Л. : Худож. лит., 1982. Т.1. С. 551-552.

Бурсов Б. И., Опульская Л. Д. Л. Толстой // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. Т. IX. Литература 70—80-х годов. Ч. 2. — 1956. — С. 433—618. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru> (дата обращения: 04.12.2016).

Головки В. М. Далёкие и близкие : литературно-критические очерки. 2 изд. М. : ФЛИНТА, 2015. 195 с.

Кропоткин П. А. Идеалы и действительность в русской литературе 1905. М.: Изд-во «Лань» 176 с. [Электронный ресурс] URL: <http://e.lanbook.com> (дата обращения: 01.12.2016).

Лёвенфельд Р. Первая биография Льва Толстого : Разговоры о Толстом и с Толстым. Лев Николаевич Толстой, его жизнь, творчество, его мирозозерцание / пер. с нем. и предисл. Л. М. Кулаевой. Ростов - на - Дону : Феникс, 2011. 412 с.

Ломунов К. Н. Жизнь Льва Толстого. М. : Худож. лит., 1981. 255 с.

Мануйлов В. А. Л. Н. Толстой. Кавказские повести. // Толстой Л. Н. Кавказские повести. Воронеж : Центр.- Чернозем. кн. изд- во, 1973. С. 3 – 33.

Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1984. Избранные дневники 1847-1894. Т. 21. [Электронный ресурс] URL:<http://fanread.ru> (дата обращения: 05.12.2016).

Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М. : Сов. писатель, 1987. С. 34 - 138.

Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник // Храпченко М. Б. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. 598 с.

© Беззубцева Ю.В. ,2017

Бурцева Т.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Фэнтези как явление современной детско-подростковой литературы: к анализу серии книг «Мутангелы» Ай Эн

Аннотация. Статья посвящена анализу литературного жанра фэнтези, получившего значительную популярность в начале XXI века в детско-подростковой среде. Предметом исследования является выявление основных аспектов феномена детского фэнтези, приводится ряд трактовок жанра фэнтези, содержащихся в научной литературе. Автор ставит целью раскрыть художественный мир героев произведения «Мутангелы» современной российской писательницы Ирины Крестьевой (Ай Эн). В основе сюжета фантастической серии выделяются два стержневых аспекта: создание вымышленных миров и формирование героического образа главного персонажа-ребенка. Результаты исследования заключаются в том, что в серии книг «Мутангелы» Ай Эн, автор статьи обнаруживает такие смысложизненные конструкции как моральный выбор, развитие нравственных основ личности.

Ключевые слова: фэнтези, литературный жанр, «Мутангелы», главный герой, фантастический мир.

Burtceva T.A. (Yekaterinburg, USPU)

Fantasy as the phenomenon of the morden children-adoescent literature: to the analisis of the saga “mtangeli Ai En

Abstract.The article is devoted to the analysis of the literary fantasy genre, which gained considerable popularity in the early 21st century in the children's and teenage environment. The subject of the study is to identify the main aspects of the phenomenon of children's fantasy, a number of interpretations of the fantasy genre containing in the scientific literature. The author aims to reveal the artistic world of the characters of the work «Mutangely» by the contemporary Russian writer Irina Kresteva (AI En). At the heart of the plot of the fantastic saga are two core aspects: the creation of fictional worlds and the formation of an

image of the main character a child. The results of the research are in the fact that in the series of books «Mutangely» Ai eN, the author of the article discovers such meaningful constructions as a moral choice, the development of the moral foundations of personality.

Key words: fantasy, literary genre, «Mutangel», main character, fantastic world.

В начале XXI века наибольшую популярность в среде детско-подростковой аудитории приобретает литературный жанр фэнтези (англ. *fantasy* – фантазия, иллюзия, игра воображения). Актуализация жанра в современном литературном процессе во многом обуславливается кризисной ситуацией, сложившейся в обществе, поисками духовно-нравственных ориентиров и моделей поведения. Сегодня личность подростка все чаще сталкивается с рядом проблем, связанных с размыванием границ между добром и злом, созидательным и разрушительным началами. Все это приводит к неуверенности, страху перед окружающим миром. В этой связи фэнтези, сюжетным признаком, которого является иррациональная основа, стремится к разрешению данных проблем, дает возможность другого представления о мире, в котором есть место идеальному началу, не зависящему от совершающихся в мире трансформаций.

В современном литературоведении феномен фэнтези, возникновение которого связано с развитием постмодернизма как типа культуры глобализационной эпохи [Жумсакбаев А.Т. 2015:127], анализируется не только как синкретический литературный жанр, но и как художественное направление в культуре. По определению многих исследователей, фэнтези – «естественный способ мышления» [Соломонова М.В. 2015:74], «преобразование действительности творческой личностью, реализация этой субъективно-преображенной картины мира» [Соломонова М.В. 2015: 75]. В научной литературе наблюдается многообразие трактовок жанра детского фэнтези:

Согласно дефиниции Ингвалла Колдуна «Фэнтези – это описание миров, подобных нашему, миров с работающей в них магией, миров с четкой границей между Тьмой и Светом. Эти миры могут быть какими-то вариациями Земли в далеком прошлом, далеком

будущем, альтернативном настоящем, а также параллельными мирами, существующими вне связи с Землей» [Ингвалл Колдун. 1997].

По утверждению С. Чуприна, «родовым признаком фэнтези-литературы является то, что она порождает новые миры, жизнь в которых определяется не законами природы и общества, но волшебством и магией» [Чуприн С. 2007:617].

В фэнтезийную картину мира входят фантастические, чудесные элементы, отражающие несуществующую, вымышленную реальность. Н.А. Купина пишет: «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» [Купина Н.А. 2010: 222].

В сюжетном содержании фэнтези наблюдается существование нескольких взаимосвязанных, взаимообусловленных миров. Эти миры представлены внутренне непротиворечивыми, психологически достоверными с автономным временем и конкретным пространством. Визуализация взаимодействия миров реализуется за счет главного героя, мотивированно совершающего переход в другой мир физическим или ментальным путем. Герой фэнтези идеализирован (романтический герой), часто отвечает канонам рыцарского романа. Главный персонаж разрешает противоречия с целью определения системы ценностных ориентиров как для себя, так и для других, стремится к установлению миропорядка [Москаленко С.В. 2014:41].

Действия основного фэнтези-персонажа направлены не на достижение личных целей, а обязательно на решение задач глобального масштаба: установление равновесия в мире между Хаосом и Порядком, Тьмой и Светом, определение собственного места и предназначения в окружающей действительности [Демина А.В. 2013:66.].

Художественный мир героев детско-подросткового фэнтези отличается многоликим и ярким характером. Созданные образы воплощают основную мысль и мораль произведения. Образы главных

героев обладают познавательной, коммуникативной, эстетической и воспитательной функциями. Совокупность этих функций способствует созданию ярких, запоминающихся, оригинальных героев, присущих детскому фэнтези. Главный герой выступает примером жизненной ориентации для подростка, так называемым «героем нашего времени» [Громова В.В. 2012: 75].

Итак, в основе жанра детского фэнтези лежат два ключевых аспекта:

– конструирование вымышленных миров, имеющих свою историю, географию культуру и вектор развития;

– создание героического образа главного героя-ребенка, миссией которого выступает спасение мира или решение общечеловеческих проблем.

Названным выше параметрам вполне соответствует фантастическая литература современной российской писательницы Ирины Крестьевой (псевдоним Ая ЭН). Произведения автора практически не исследованы в современном литературном дискурсе, отсутствуют работы, анализирующие художественный мир, созданный в серии книг «Мутангелы».

Фантастическая серия Аи ЭН «Мутангелы» вводит юных читателей в фэнтезийные миры – «Вселенные», наполненные приключениями и тайнами. Художественный мир произведения включает фантастические сюжетно-образные конструкции, связь волшебномистических мотивов с физико-математическими понятиями и терминологией. Автор изображает картину целого веера вымышленных миров – вселенную, состоящую из множества измерений.

Так, на Земле-11 живут мутанты первого, второго и третьего уровней, обладающие способностью проходить через стены, на лице некоторых из них растет клюв. Им не свойственно чувство любви, такой редкой способностью владеет лишь главный персонаж Андрей Клюшкин – единственный настоящий человек на Земле-11, среди расы суперсущств. «Немутант Дюшка Клюшкин учился в седьмом «г» классе обыкновенной земной общеобразовательной школы. У него было две руки, две ноги, идеальный энергетический обмен и средние-пресредние математические способности. На обмен Дюшка внимания не обращал, а из-за всего остального переживал ужасно» [Ая ЭН. 2015: 16].

В «Мутангелах» исследователи отмечают сочетание юмористического и философского подтекстов. «История легкая, интригующая, порой пугающая. Здесь многое с ног на голову: не волшебный персонаж приходит в мир людей, а в мире мутантов остается один-единешенек последний человек, мечтающий стать таким как все, то есть мутантом, умеющим проходить сквозь стены или, на худой конец, хотя бы с красивым клювом вместо носа. А еще в этом абсурдном мире, кроме мутантов, существуют ангелы, мутангелы, инфилоперы. Очень интересно погрузиться в этот мир – нетипичный, но такой воздушный, обаятельный, фантастический, но с настоящей дружбой, предательствами, приключениями, размышлениями о будущем – всем тем, что присуще самым обычным людям, а не мутантам, ангелам и прочим инфилоперам» [Веселова О.Н. 2016].

В серии книг Аи ЭН «Мутангелы» волшебный, магический мир как будто бы существует рядом с настоящим миром. Фэнтезийный мир управляется посредством сверхъестественных процессов и явлений, но при этом, они воспринимаются со стороны героев как закономерные и обыденные. Рассматривая время и пространство изнутри созданного автором иррационального мира, можно констатировать состояние, напоминающее наш, реальный мир.

Душевный мир Дюшки Ключкина раскрывается через хорошие, теплые отношения с другими персонажами: через общение с миром взрослых (родители, бабушка, дедушка), через любовь к Варе Ворониной и дружбу с Ризенгри Шортэндлонгом. Дюшке присущи эмоциональность и сентиментальность, возможность испытывать все человеческие чувства и сопереживать другим.

Значимое место в серии книг занимает тема семьи. Семья осмысливается как наивысшая моральная ценность. Концепт «семья» воплощается с помощью лексем: «мама», «забота». Андрей (Дюшка) Ключкин живет в атмосфере счастливой семьи, мама заботится и даже по-своему переживает о нем. Она «умела переживать и частенько по вечерам – после того как почистит зубы и перед тем, как лечь спать, - очень переживала за своего сына» [Ая ЭН. 2015: 91]. В «Мутангелах» особое внимание так же уделяется понятию дружба как важному моральному качеству, позволяющему герою, добиваться поставленных целей.

Герой произведения Дюшка обычный «маленький» человек. Ая эН показывает, что он по характеру близок еще не реализовавшимся и неуверенным в себе подросткам. Но при этом автор стремится донести, что каждый может найти в себе силы выстоять в непрерывно изменяющемся мире, не сломаться, а стать сильнее, обрести необходимую гармонию. Перед каждым человеком и перед обществом в целом стоит задача духовного развития, преодоления препятствий, трудностей.

По словам самой писательницы, «Дюшка Ключкин действительно не обладает никакими уникальными способностями. Более того, он даже по духу не герой. Он не храбрый, не настойчивый, не сильный. Умный, но на среднем уровне (не гений, прямо скажем). Но ведь почти все мы – «средние». Значит ли это, что все мы обречены прожить свою серенькую, жалкую, короткую жизнь и... и всё? Моей целью было показать, что это не так. Если ты ХОЧЕШЬ что-то изменить и готов ДЕЙСТВОВАТЬ ради достижения цели, то у тебя все получится. Ты можешь даже стать другим существом!» [Ая эН URL: www.livelib.ru].

В «Мутангелах», с нашей точки зрения, существенное значение имеют элементы «романа воспитания» – автором ставится проблема взросления, становления личности героя. Внимание читателей фокусируется на проблеме психического и нравственного роста и возмужания героя-ребенка. Ая эН акцентирует внимание на процессе формирования характера Дюшки, демонстрирует развитие психологии главного героя. Характер Дюшки находится в постоянной динамике. Изменения его внутреннего мира происходят, когда он преодолевает целую серию препятствий, находится в ситуации нравственного выбора. А выбор у героя далеко не простой для подростка. Одно из первых серьезных испытаний – неразделенная любовь. Дюшка влюбляется в одноклассницу-мутантку, но «мутанты не умеют любить, а если несмотря ни на что им удастся влюбиться, они попросту исчезают. Полностью. Насовсем» [Ая эН. 2015: стр. 26]. Дюшка стоит перед выбором: «или страдай от неразделенной любви, или... или твоей девушке конец» [Ая эН. 2015: стр. 78]. В этот момент у него появляется острое желание стать таким, как все мутантом не только внешне, но и так, чтобы не чувствовать ни боли, ни страдания. Но и это еще не самое серьезное испытание, с

которым придется столкнуться герою. Дюшка узнает, что его, как последнего настоящего человека, вскоре заберут на опыты, то есть продолжать жить своей жизнью он не сможет. И опять подросток перед выбором: «Или я стану мутантом, или я не знаю, что со мной будет» [Ая эН. 2015: стр. 196]. Этот выбор не предоставляет ему «положительных» вариантов: с одной стороны неизвестность его дальнейшей судьбы в стенах института, с другой, чтобы стать мутантом Дюшке нужно пройти через ядерный биореактор, но сможет ли он до него добраться? А пройдя, выживет ли? И если даже у него получится, он ведь уже не будет собой, то есть настоящим человеком Андреем Ключкиным. Но, каким бы слабым и беспомощным не был последний человек в мире мутантов, он не сдастся и не опускает руки, а ищет выход из сложившейся ситуации. Попав к ангелам, мальчик также не останавливается, так как знает, что его друг в беде и прилагает все возможные усилия, чтобы спасти Ризи. С преодолением каждого нового препятствия Дюшка становится сильнее, он все реже плачет в подушку, становится увереннее, его поступки – серьезнее. Ради спасения друга он готов рисковать и жертвовать собой.

Сюжетная проблематика в «Мутангелах» приближена к реальной действительности. Можно с уверенностью сказать, что автором анализируются многие критические ситуации современного общества. Мутанты живут в обществе всеобщего равнодушия, эгоцентризма. Несмотря на неплохие отношения между некоторыми мутантами их мир полон несправедливости, им правят деньги. При высоком уровне развития науки техники, передовых технологий, мутанты все-таки напоминают животных, у каждого из них есть что-то, что отсылает нас к миру зверей. Тем самым писатель обозначает риски, которые приводят к деградации человеческой личности.

Итак, в основе серии книг «Мутангелы» Ая эН – идея о том, что необходимо быть собой, не сдаваться и находить выход из любой сложной ситуации, сохраняя в себе главные человеческие качества. Сегодня перед подрастающим поколением стоит выбор тех или иных нравственных ориентиров и ценностей. Как не допустить ошибку при выборе, и какие могут быть последствия этой ошибки, автор показывает на примере своих героев. «Мутангелы» будут

интересны подросткам, так как в них есть и дружба, и любовь, и приключения, и много опасностей.

Литература

Ая эН - автор самой «безумной фэнтези-серии». - URL: www.livelib.ru/blog/partners/post/18521-aya-en-avtor-samoj-bezumnoj-fenteziserii

Ая эН Уровень Пи: роман / АяЭН. М., РОСМЭН, 2015. – 384 с. – (Мутангелы).

Веселова О.Н. Современная детская литература: проблема выбора// Наука и образование: новое время. № 4, 2016. - URL: www.articulus-info.ru

Громова В.В. Феномен популярности жанра фэнтези в современной массовой литературе для детей // Вестник Череповецкого государственного университета 2012, № 4, Т. 1.

Демина А.В. Фэнтези как феномен современной культуры: особенности и перспективы развития//Инженерно-строительный вестник Прикаспия. Издательство: Астраханский государственный архитектурно-строительный университет. Астрахань, 2013

Жумсакбаев А.Т. Фэнтези – литературная сказка эпохи постмодернизма// Пятый этаж. Сборник научных статей молодых учёных. Барнаул, 2015.

Ингвалл Колдун Классификация жанра фэнтези 1997. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/inoe/ingfan.shtml>

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

Москаленко С.В Фэнтези как явление современной литературы: подходы к системному анализу //Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом Издательство: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина. М., 2014.

Соломонова М. В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе/ Соломонова М.В.// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2015. – № 4. – С. 74 – 81.

Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007.

© Бурцева Т.А, 2017

Главатских Т. В. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон» из книги «Затеси» (Тетрадь первая) В.П. Астафьева

Аннотация. Доклад посвящен исследованию поэтики музыкальности в миниатюре первой Тетради Затесей «Хрустальный звон». Через анализ ритмики, мелодики, пространственно-временной организации автор раскрывает функцию музыкальности в интерпретации идеи миниатюры. Астафьев в своих лирических миниатюрах первой Тетради «Затесей» тонко чувствует мир, но делает он это, главным образом, через звуки, которые соединяются у него в причудливые мелодии жизни и смерти. Эта стилевая доминанта астафьевских текстов позволила сделать несколько важных выводов о художественной философии писателя, связанных с такими религиозно-философскими понятиями как Вечная женственность и софийность.

Ключевые слова. В.П. Астафьев, «Затеси», «Хрустальный звон», лирическая миниатюра, Вечная женственность

Glavatskih T. V. (Yekaterinburg, USPU)

“Sounding” idea in lyrical miniature “Crystal ring” from the from book “The Notches (Notebook one)” by V.P. Astafyev

Abstract: This article is devoted to the study of the poetics of the poetics of musicality of the first miniature notebooks The Notches "Crystal ring". The author reveals the function musicality in interpretations of the idea of miniatures through rhythm, melody, associative background. Astafyev in his lyrical miniatures of the first notebooks The Notches feels the world, but he does it mainly through sounds, which are connected to it in the quaint melodies of life and death. Thus, analysis of the dominant stylistic of the texts allowed us to make some important conclusions about the artistic philosophy of the writer, associated with such religious and philosophical notions as the Eternal feminine and sofineti.

Keywords: V.P. Astafyev, “The Notches”, “Crystal ring”, lyrical miniatures, The Eternal feminine.

В.П. Астафьев в 1979 году писал в одном из своих писем: *«Слова без звука нет, и прежде чем появиться слову, появился звук. Так и в прозе: прежде, чем возникает сюжет, оформится замысел, вещь должна "зазвучать", родиться в душе "звуком", оформиться в единую мелодию, а все остальное потом, все остальное приложится... Видите, как пишущий замечался, появилась разностильность, что-то сломалось, "оглохло" в прозе – значит, не "звучит"»* [Астафьев 2012: 346]. В этом суждении, на наш взгляд, воплотилось то главное, что определяет творческую индивидуальность писателя.

В миниатюре «Хрустальный звон» событийная фабула еще короче, чем в миниатюре «Лунный блик». Лирический субъект выходит к берегам реки и наблюдает картину поздней осени. Важно заметить, что в начале затеси четко считывается не только время года, но также дается указание еще и на время суток – утро. Данная черта характерна в большей степени для рассказа или повествования в целом, где такие временные координаты несут большую сюжетообразующую нагрузку. Обычно события в повествовании располагаются последовательно и составляют линейный отрезок времени, имеющий свое начало и конец.

Однако особенность лирической миниатюры в том, что время в ней нелинейно, и, собственно, последовательности событий, с точки зрения нарратива, здесь тоже нет. Обратимся к подробному рассмотрению художественного времени в миниатюре.

Глагол «вышел», с него начинается затесь, имеет общее грамматическое значение прошедшего времени, однако в частном его значении он мыслится нами как действие, совершающееся в данный момент, причем для лирического субъекта оно обыденно: мы чувствуем, что он уже не в первый раз выходит на берег. Время в первом абзаце приобретает семантику настоящего повторяющегося действия.

Во втором и третьем абзацах общее грамматическое значение времени глаголов – прошедшее («понял», «уходила», «затоплены», «ударил», «позванивали» и др.), однако в контексте они приобретают смысловой оттенок действия, совершенного в прошлом, но имеющее результат в настоящем.

Наконец, в четвертом абзаце глаголы совсем исчезают из текста, все предложения строятся по типу односоставных назывных, что передает семантику абсолютного настоящего времени, в котором все как будто замирает, полностью исчезает динамика пейзажа. Перед нами разворачивается статичная картина искрящейся поздней осени.

Следуя логике временных глагольных форм, можно сказать, что на первый взгляд время в миниатюре имеет линейные очертания и динамику – от прошедшего к настоящему, ко всему прочему чувствуется завершенность и результативность действий.

Однако заметим, что субъектом действий здесь является природа, в частности река, но пропущены они через призму авторских интенций. Таким образом, лирический сюжет, выразителем которого является сознание лирического героя, подчиняет себе эпический, уводя его на второй план. Становится важно не само природное явление, его изменение во времени, а те ощущения, мысли, которые возникают в герое от его созерцания.

Преобладающим становится не хронологическое, а лирическое время, и оно по своей природе не может быть линейным.

Ю.Н. Чумаков пишет в одной из своих работ: *«Лирический сюжет остается во внутреннем пространстве, заполняя его подвижным и разнонаправленным сверх-событием, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживания переживаний»*. [Чумаков 2010: 56]

Действительно, мы видим движение чувства лирического героя, его созерцание трагедии, происходящей в природе, но движется оно не по линейной схеме. Сначала он описывает реку, уходящую в зиму, затем переходит к выражению «покаянной виноватости» реки, которая воспринимается лирическим героем как своя, далее память уносит его в прошлое, в котором описываются деяния реки летом. А в конце вместе с природой лирический субъект испытывает чувство избавления.

Утреннее время в конце миниатюры обобщается до части природного цикла. Возможно, это последнее утро перед полным умиранием природы. Но герой верит в воскрешение природных сил, и

временные границы остаются разомкнутыми в будущее. Время в лирическом сюжете обретает циклический характер.

Необычно в миниатюре и то, что постижение мира начинается лирическим субъектом не со зрительного изображения, не с описания реки через наглядные черты, а с улавливания первого тонкого звука природы.

Здесь для нас важно замечание Ю.Н. Чумакова: «Если рассматривать лирику и музыку как отдельные категории, то лирика словесно будет выражать более конкретные явления Сущего, а музыка приоткроет его глубинные и общие черты». [Чумаков 2010: 44]

Слух для лирического героя является первым средством получения информации об окружающих его предметах. Уже первой строке начинают слышаться звуки, перекликающиеся с музыкальным тоном названия – [х], [с], [л’], [з] – и затем их звучание усиливается в следующем абзаце, переходя в звенящую мелодию наступающей зимы: «Не сразу понял, в чем дело: река уходила в зиму высокая, прибрежные кусты затоплены, ночью ударил заморозок – вода «подсохла», – и на всех веточках, побегах тальников и на затопленной осоке настало по ледышке. Висели они колокольцами над водой, струями шевелило тальники, льдинки позванивали едва внятно, а когда занимался ветерок, звон густел, угрюмая, бурная, все лето недовольно гудевшая река начинала искрить из конца в конец, открываясь добрым материнским ликом».

На протяжении всего этого фрагмента звуки беспорядочно чередуются друг с другом: в первой и второй строках преобладают твердые, отчетливо передающие замерзшие «формы» природы, в третьей строке появляются мягкие звуки, перетекающие в четвертую, где совершенно пропадает звонкость, почти все звуки мягкие, [л’] начинает смягчаться звуком [и], а в конце добавляется еще звук [к]. В пятой строке в движении ветра снова слышится звон, но через мгновение, в шестой строке, он снова стихает. В финале со звуками происходит настоящая метаморфоза: они находят нужную вариацию и складываются в образ доброго, мягкого «материнского лика». Нервные чередования звонких согласных передают ощущение тревожности, беспокойства природы: в этом переходном состоянии от осени к зиме в ней осталось еще что-то недосказанное,

мучающее ее. Объяснение этой тревожности мы находим в третьем абзаце.

Через «тихий, отходящий» звук лирическому герою слышится «покаянная виноватость» реки: много вреда она принесла летом («была злая, мутная, неласковая», «затопила», «не оделила», «распугала»). Процесс покаяния предполагает искреннее раскаяние, признание своей греховности, и река являет природе свой «голос грустного предзимья» во имя ее спасения: она отражает в себе лучи теплого позднего солнца и наполняет весь «поднебесный мир» животворящим мерцающим светом, давая надежду всему земному на скорое возрождение.

В четвертом абзаце нет ни одного указания на конкретную топку, пространственные границы расширяются: и уже не только берег окутан грустной музыкой. Само слово «берег» заменяются множественным числом «над берегами», звон раздается «кругом», голос предзимья «по всему поднебесному миру».

Ю.Н. Чумаков пишет: *«Лирический сюжет – это лирический мир, который воспринимается весь сразу и целиком»*. [Чумаков 2010: 56] Таким образом, лирика всегда стремится к вселенскому обобщению, в малом хочет рассказать о всем сущем. В «Хрустальном звоне» через особенности пространственно-временной организации, и, главным образом, мелодики мы четко видим это движение от событийно-нарративного к сверх-событийному, лирическому.

Астафьев в миниатюре выстраивает свою модель мира, первооснова которого – звук. Художественные образы веточек, кустов, тальников, реки и солнца окружены музыкальным ореолом. Но откуда в них эта музыка? Всмотримся внимательнее в образ «материнского лика» в конце второго абзаца.

Лирический субъект говорит, что река начала «искрить», в ней происходит чудесное преображение – проступают живые черты, но черты эти не человеческого лица, так как автор не дает ни одной портретной детали. Это именно обобщенно-философский образ «материнского лика», и связан он у Астафьева скорее с идеей софийности тварного мира. Этот искрящийся свет действует как некое проявление Св. Софии в природе, она оживляет все, к чему прикасается, наделяет своей красотой и любовью. В тексте мы ви-

дим, что за софийным проявлением следует не только обретение рекой лица, она наделяется еще и чувством вины, раскаяния. Весь третий абзац мыслится нами как внутренний монолог: мы слышим здесь внутренний голос реки, он «тихий», едва уловимый – это голос покаяния.

Снятие «трагической вины» происходит лишь в четвертом абзаце, когда солнце являет на землю свой «светлый свет» – жест Св. Софии о прощении – давая надежду на обновление жизни всему сущему. И музыка в природе – это такой же знак софийной ее основы, это голос, благодаря которому лирический субъект ощущает присутствие Софии, ее любви и красоты в этом мире.

«София по отношению к множественности мира есть организм идей, в котором содержатся идейные семена всех вещей. В ней корень их бытия, а без них и вне их не существует ничего» [Булгаков 1994: 194], – пишет в одной из работ религиозный мыслитель XX в. С.Н. Булгаков.

Музыка, исходящая от природы, является тем самым «идейным семенем» Св. Софии. Эта «звучащая» идея в ходе развития лирического сюжета приобретает у Астафьева пространственно-временную выраженность, становится оформленным художественным образом.

Природа от «общения» с Софией обретает статус совершенной сущности, приближается к вечному, а тот, кто способен услышать этот «разговор», кто в силах созерцать драматизм этого диалога и мыслить себя его непрямым участником также испытывает чувство просветления, как бы приближаясь к этому идеалу и приоткрывая для себя завесу загадки тайны жизни.

Таким образом, В.П. Астафьев в миниатюре показывает, что именно музыка способна пробудить в человеке «внутренний слух», а это в свою очередь – главный ключ к разгадке тайны человеческого бытия.

Литература

Астафьев В.П. Нет мне ответа... : эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 2012. – 896 с.

Булгаков С.Н. Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.

Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Научн. ред. Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 88 с.

© Главатских Т.В., 2017

Дубицкая А.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Традиции страшилки в прозе Аи Эн

Аннотация. В статье рассматриваются страшилки современной детской писательницы Аи Эн. Прослеживается актуализация традиций страшилки на уровне сюжета и образов героев. Ая Эн трансформирует жанр страшилки: в ее произведениях сюжет становится более разветвленным, изменяется характер и источник опасности, которая грозит герою-ребенку; авторские неологизмы и комментарии переводят историю в ранг несерьезного; объективированная манера повествования изменяется в сторону субъективированности. Подчеркивается мысль о том, что современный мир, изображенный Аей Эн, - это мир, в котором ребенок постоянно сталкивается с таинственным, мир, в котором ему предстоит зачастую делать самостоятельный трудный выбор.

Ключевые слова: страшилка, Ая Эн, современная проза для детей.

Dubitskaya A.A. (Yekaterinburg, USPU)

Horror story traditions in Aya En's prose

Abstract.The article discusses horror stories written by modern children's author Aya En. In this article the actualization of the horror story traditions is traced within plot and characters. Aya En transforms horror story genre: the plot in her works becomes more and more complicated as it goes, changing the type and the source of the danger that threatens the child-hero; author's neologisms and comments transform the story into more of a frivolous kind; objective manner of narration changes towards subjectivization. It is specified, that the modern world created by Aya En is the world where children have to deal with evil and mystery, and most of the time they have to make the decision by themselves.

Keywords: horror story, Aya En, modern prose for children.

Настоящее имя писательницы Аи Эн - Ирина Крестьева, родилась она 2 ноября 1965 года в городе Тбилиси, где и прошло ее детство, которое будет описано в ее книге «Переулочек Чтобудетпотом». О своем детстве и родителях она более подробно рассказывает на своем сайте [Ая Эн: <http://www.aja-n.narod.ru> дата обращения 3.05.2016]. К 2002 году было опубликовано 2 книги, 200 стихов и рассказов в журналах. В 2004 году Ая Эн была признана классиком. Осенью 2005 года писательское хобби стало профессией. Творчество Аи Эн можно назвать многожанровым: она пишет стихи, сказки, страшилки, рассказы, романы. В пределах статьи сосредоточимся на жанре страшилки, к которому писательница неоднократно апеллирует – равно как и другие современные писатели.

По определению М.П. Чередниковой, «Страшилка — короткий рассказ, цель которого — напугать слушателя» [Чередникова, 1995: 256]. Детские страшные истории — это мифологические рассказы о страшном и ужасном, которое происходит по воле существ, предметов и явлений, наделенных сверхъестественными свойствами и возведенных по своей природе к демонологическим персонажам.

Страшилки как потаенный, подпольный детский фольклор, получили распространение в 70-х годах XX века. С точки зрения психологии, жанр страшилки является ярким примером эмоционально-защитных функций воображения: через воображаемую ситуацию у ребенка происходит разрядка возникающего напряжения и символическое разрешение конфликтов, которые ребенком пока не могут быть разрешены на практике.

Для страшилки характерен острый конфликт, который развивается на основе противостояния двух традиционных фольклорных систем: добра и зла. Зло предстает в образах сверхъестественных сил. Добро могут олицетворять мальчик, девочка, семья. Обязательность смерти или ее угроза в детских страшных историях позволяют говорить о них не только как о рассказах про страшное, а как о рассказах про смерть, наступающую как наказание за нарушение запретов. Таким образом, нарушение привычного миропорядка связывается в сознании ребенка с нарушением норм социального поведения. В соответствии с этим в детских страшных рассказах рождается идея преодоления, (О.И. Фрейденберг вводит термин "осиление") смерти: «как на физи-

ческое существо, на нее можно воздействовать хитростью и силой. А во избежание ее появления необходимо принять нормы поведения, способствующие поддержанию миропорядка и спасающие от вторжения в жизнь хаоса опасной стихии» [Френденберг, 1997: 448].

Пространство в страшилке имеет довольно четкую, простую структуру. Все пространство делится на "дом" и "не дом". Таким образом, это устойчивая в культурах всех народов мира оппозиция пространства своего-чужого, освоенного-неосвоенного. «Содержанием этих историй оказывается судьба человека (или целой семьи), оказавшегося на пограничье двух миров: домашнего, здешнего, и иного мира, расположенного за пределами дома и, безусловно, враждебного, представляющего собой угрозу для жизни» [Чередникова, 1995: 256].

Одним из маркеров чужого пространства становится в страшилке окно. Окно - локус, в котором пересекаются два противоположных семантических ряда - ночи и дня, темноты и света, холода и тепла. Окно — это грань между мирами, которая становится тонкой настолько, что перейти из одного мира в другой не составляет труда. Шторы, занавески страшных рассказов становятся, по словам М. Н. Мельникова «центром семантической гравитации. Текучесть формы и подвижность занавесок возбуждают воображение. Шторы на глазах "оживают" от легкого прикосновения, от малейшего сквозняка и ветра» [Мельников, 1987: 240]. Не менее популярным образом является входная дверь. Сам символ закрытой двери означает защищенность героя от воздействия нечистой силы. Когда ребенок открывает дверь неизвестному, он впускает в свою жизнь сверхъестественное, грань между реальностью и мистикой стирается, и то, что находилось по ту сторону двери, становится частью жизни ребенка.

В современном репертуаре детского фольклора есть тип "пугалок", которые отличаются особой композиционной структурой, восходящей к заговорам. В этих текстах перед глазами слушателей разворачивается мифологическая картина мира с особой иерархией элементов мироздания: "Есть на белом свете черный-черный лес. В этом черном лесу есть черное-черное дерево..." и т.д. Кумулятивная композиция определяет направление воображаемого взгляда слу-

шателя извне - внутрь. Принцип ступенчатого сужения образов создает эффект напряженного ожидания. "Укрупнение плана" резко выделяет предмет, находящийся в самом центре воображаемого пространства.

Покажем, как реализуются жанровые черты страшилки в прозе Аи Эн, - в произведениях «Коварная парта» и «Труба и кактусы».

Конфликт, который развивается в страшилке «Коварная парта», это конфликт добра (дети, школьники) и зла (неодушевленный предмет, а именно учебный стол-монстр и перьевая ручка). В основе конфликта - нарушение запрета и пренебрежение предупреждениями: ученик Феропонт Опилкин взял без спроса у папы ручку с золотым пером.

Пространство в традиционной страшилке четко разделено, оно делится на два мира: "дом" и "не дом". Но если традиционно опасность приходит из внешнего мира, а конкретно потенциально опасный предмет приносится в дом героя, - то в данной страшилке Ая Эн вносит изменения. Предмет, угрожающий главному герою, находится в школе и принесен из дома, из привычно безопасного мира, то есть границы между своим и чужим мирами размываются: дом и то, что с ним связано, перестает быть безопасным.

Играя с письменной принадлежностью, герой сам того не осознавая, своими действиями пробуждает в обычной парте кровавого монстра. «Перо ехидно блестело и отсвечивало в золотом октябрьском солнце. Но не выковыривалось. Кстати, Феропонт мог бы поклясться, что за последнюю минуту щель стала чуть ли не вдвое толще. Да какое там за последнюю минуту! Щель росла так стремительно, что этого невозможно было не заметить!» [Ая Эн <http://www.aja-n.narod.ru> дата обращения: 16.05.2016]. Пространство расширяется, открывается портал в другое измерение – парта, превратившись в монстра, начинает стремительно затягивать детей: «А щель постепенно все больше и больше напоминала пасть хищного животного. Вот внутри этой пасти промелькнули желтые искривленные клыки - два сверху и один снизу... Парта зловеще чавкнула и стала проглатывать ученика вместе с учительницей».

В то же время пространство замыкается, дети не могут уйти от открывшегося портала, телефоны не работают и даже звук распространяется только в одном направлении. Герои находятся в ограни-

ченном пространстве, в которое никто не может войти и из которого никто не может выйти: «Оказалось, что сдвинуться с места могут все, но только если сдвигаются в сторону прожорливой пасти. А вот отойти от нее совершенно невозможно... В классе началась настоящая паника. Но паника эта была странная: неподвижная. Ведь убежать никто не мог! И от этого всем стало еще страшнее. Выяснилось, что кричать тоже практически бесполезно, потому что в сторону парты звук распространяется хорошо, а вот до дверей почти не долетает. И мобилки работают совершенно неправильно: дозваниваются только до тех, кто находится в классе, а со всеми остальными просто не соединяют».

Итак, школа стала центром действий в страшилке: она - место испытания страхов. Теперь опасность грозит не одному ребенку, но классу: страх испытывает целая общность.

В рассказе «Труба или кактусы» интересным является изменение характера угрозы, по сравнению с традиционной страшилкой.

Начинается страшилка с сообщения о том, что описанное происшествие - это не единичный случай, а постоянно повторяющаяся история: «Эта жуткая история происходит каждый день утром. Часов, примерно, в десять. Иногда, очень редко, она на час-полтора задерживается. Но в любом случае ровно к полудню всё бывает окончено. Вот так» [Ая Эн, 2014: 64]. Далее следует предупреждение о том, как вести себя при надвигающейся опасности: автор утверждает, что если провести необходимые действия, то можно избежать контакта со злыми силами :«Человек просыпается и чувствует: что-то НЕ ТАК! Если тут же выскочить из постели, три раза покрутиться вокруг себя в любую сторону, но лучше по часовой стрелке, потом сложить пальцы крестиком и держать их, пока не почишь зубы, то все наверняка обойдется. И история произойдет не с тобой, а с кем-нибудь другим» [Ая Эн, 2014: 64]. Использование таких фольклорных символов как «покрутиться по часовой стрелке» и «сложить пальцы крестиком», создает крепкую связь между страшилкой Аи Эн и страшилкой традиционной. Героиня точно знает, что следует делать, чтобы избежать опасности.

Обычное для страшилки начало «в черной, черной комнате...» заменено на «В одном сером-пресером доме есть серая - пресерая комната. Существует версия, что дом черный, и комната тоже чер-

ная, но это враки, серая» [Ая Эн, 2014: 64]. Выбор серого цвета не случаен; если черный цвет нагоняет ужас и страх, то серый цвет, наоборот, говорит, что ничего плохого не случится, так серый цвет ассоциируется с типичностью и повседневностью. Еще одна немаловажная деталь - это замена традиционного черного гробика на колесиках, символа неминуемой смерти, на «стукохрюкательный модулятор». В лице зла здесь предстают два чубрика: «Управляют им два потусторонних чубрика обычной внешности: дохлые, полупрозрачные. Любят завывать и, когда долго не моются, немного попахивают тухлыми яйцами. Между прочим, у них банный день - раз в тысячелетие» [Ая Эн, 2014: 64].

Заметим, что сами эти слова – «чубрики», «стукохрюкательный модулятор» - переводят сообщение в ранг несерьезного. То, что должно пугать, вызывать страх и ужас, изначально не страшно. Однако то испытание, которое предлагается героине – обычной девочке Кате, довольно серьезно.

Испытание состоит в том, что она должна ответить на вопрос: «Труба или кактусы?». От ответа зависит дальнейшая жизнь героя. Автор ставит ребенка перед выбором: если он ответит «кактусы», то всю жизнь будет вместо людей видеть кактусы, а если «труба», то дальнейшая жизнь героя будет протекать в закрытом пространстве, похожем на трубу, за каждым поворотом которой будет мерещиться выход. Образы кактусов и трубы не случайны. «Кактус» словно предопределяет, что ребенок будет видеть в людях только злое (здесь видна параллель со сказкой Андерсена «Снежная Королева»: проклятье, наложенное чубриками, равносильно действию осколка злого зеркала в глазу). Проклятье трубы - это страх одиночества в жизни. В данном случае конфликт связан не со смертью, а с необходимостью серьезного выбора, и выбор этот не сулит хорошего ни в одном из вариантов.

Главная героиня рассказа несерьезно относится к испытанию, она воспринимает его как розыгрыш. Спасает девочку случайность: поврежденный палец левой ноги оказывается забинтован крестнакрест: «Катин мизинец, длинный, красивый мизинец начинающей балерины с небольшим покраснением со стороны стопы, лежал загнутым на такой же длинный четвертый палец» [Ая Эн, 2014: 64]. Ей не приходится совершать трудный выбор - крестик

оказывается спасителем героини. Финал страшилки благополучен для девочки, но не благополучен для другого героя - Франца Майерсшварца, к которому чубрики отправились потом.

Итак, наблюдение за произведениями Аи Эн позволяет сделать следующие выводы: Ая Эн – писательница, которая использует в своей прозе жанровые черты страшилки. Сходство с классической страшилкой состоит в следующем:

Конфликт строится на нарушении запрета или невыполнении какого-либо ритуала: главный герой не слышит предупреждений и навлекает на себя гнев злых сил. Модель поведения в случае «что-то не так» строится на известных по фольклору приемах защиты (пальцы крестиком и поворот вокруг своей оси).

Выведение из пространства взрослых. Герой-ребенок остается один на один со своими страхами, и только он сам может их преодолеть.

Мир ребенка и мир сверхъестественного разделены изначально, есть границы в виде дверей и окон. Для проникновения одного мира в другой нужно нарушение правил.

Четкое построение композиции: экспозиция – завязка – развитие действия, кульминация – развязка.

Но писательница во многом и отступает от правил страшилки:

Размываются границы между мирами своим и чужим, дом перестает быть безопасным; место «дома», в котором ребенку грозит опасность, занимает школа. Временные границы мира расширяются в будущее, произошедшее преподносится читателю как поучительная история.

Меняется сам характер опасности: теперь он связан не со смертью, а с необходимостью серьезного выбора для ребенка; опасность грозит не одному ребенку, а всему классу: страх испытывает целая общность.

Ая Эн использует научные мотивировки происшедшего, которые, тем не менее, не делают произведения более обнадеживающими.

Для страшилок Аи Эн характерно сочетание серьезного и шуточного, комического авторского слова. Если в традиционной страшилке ситуация подается как объективно существующая, то у Аи

Эн герои и ситуации всегда оцениваются и комментируются автором.

Традиционному трагическому финалу страшилки не соответствует неожиданный благополучный финал, который активно использует Ая Эн.

Использование в прозе Ая Эн некоторых черт жанра страшилки говорит о востребованности жанра сегодня, его актуальности. Мир, наполненный нанотехнологиями, не становится безопаснее и понятнее, он по-прежнему тревожит человека; мир, изображенный Аей Эн, - это мир, в котором ребенку постоянно приходится сталкиваться со злом, с таинственным, и зачастую делать выбор ему приходится в одиночестве.

Литература

Ая Эн официальный сайт писательницы [электронный ресурс] URL: <http://www.aja-n.narod.ru> (дата обращения 3.05.2016).

Ая Эн ; Худож.Н. Бугославская. Сказки не по правилам. - М.: РОСМЭН, 2014. – 64с.19

Френденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: «Лабиринт», 1997. — 448 с.

Мельников М.Н. Русский детский фольклор. — М.: «Просвещение», 1987. — 240 с.

Чередникова М.П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. — Ульяновск: Лаборатория культурологии, 1995.

© Дубицкая А.А., 2017

Ендальцева Е.Г (Екатеринбург, УрГПУ)

***Специфика хронотопа в романе Н.Г. Чернышевского
«Что делать?»***

Аннотация: В статье рассматривается художественное своеобразие воплощения хронотопа в романе «Что делать?». Намечены основные векторы анализа хронотопа философско-публицистического романа Н.Г. Чернышевского: сюжет, вводные эпизоды, система характеров, портрет, пейзаж, интерьер. Формулируется вывод о специфике хронотопа в произведении.

Ключевые слова: русская литература, роман, хронотоп, композиция, Н.Г. Чернышевский, «Что делать?».

Endaltseva E. G. (Yekaterinburg, USPU)

*The specifics chronotope in the novel N.Chernyshevsky
"What is to be done?"*

Abstract.In this article we are considering the artistic originality of the incarnation of chronotope in the novel N.Chernyshevsky "What is to be done?". Here are the basic vectors of analysis of the chronotope of the philosophical and publicistic novel N.Chernyshevsky "What is to be done?": the story, the introductory episodes, the system of characters, the portrait, the landscape, the interior.

Keywords. the russian literature, the novel, the chronotope, the composition, N.Chernyshevsky "What is to be done?"

«Что делать?» Н.Г. Чернышевского целым рядом исследователей справедливо характеризуется как философско-публицистический роман (М.Т. Пинаев, Е.Н. Покусаев, Ю.М. Проскурина, И.В. Кондаков).

Традиционно считается, что важнейшим признаком публицистического произведения является его документальное начало. Стремление к объективности обусловило присутствие в романе Н.Г. Чернышевского большой части документов: дневники Веры Павловны, письма Лопухова, письмо Кати Полозовой с цифровыми расчётами, доказывающими выгоду коллективного труда, рассказ-исповедь Крюковой и т.д. Тем не менее, за этими документами несложно считать и вполне конкретную авторскую позицию, заключающуюся в своём понимании эстетических принципов художественности, в рассуждениях о пользе женского труда и независимости.

Важным в определении жанровой специфики художественного мира романа является выявление способов создания хронотопа. Следуя логике предложенной концепции Н.Л. Лейдермана, при анализе хронотопа необходимо обращать внимание на следующие аспекты: сюжет, вводные эпизоды, система характеров, портрет, пейзаж, интерьер.

Первой основополагающей ступенью в постижении хронотопа произведения является его сюжет. М.Т. Пинаев, Н.Д. Тамарченко, И. Паперно сходятся в том, что в романе Чернышевского сосуществуют две сюжетные линии: внешняя, семейно-психологическая, связанная с историей любви между Верой Павловной, Лопуховым и Кирсановым, и потайная, «эзоповская» линия, повествующая о революционных взглядах на жизнь «новых» и «особенных» людей, об общей атмосфере приближающихся радикальных социальных перемен. Но два сюжета не развиваются параллельно, а органично вплетаются друг в друга, их объединяет центральная героиня – Вера Павловна.

Композиция романа петлеобразная: детективная завязка разрешается не в конце, кульминация внешнего сюжета перенесена в начало, чтобы не отвлекать внимание читателя от кульминации сюжета внутреннего. Благодаря смещению внешней кульминации, в центре внимания остаётся глава «Особенный человек», где повествуется о Рахметове и его встрече с Верой Павловной. Таким образом, кульминация «открытого» сюжета в романе «Что делать?» является одновременно завязкой его «эзоповского», потайного сюжета. Пятая глава романа «Новые лица и развязка», действительно, содержит в себе «развязку», но лишь «открытого», – семейно-психологического сюжета, который завершается благополучно для двух влюбленных пар с точки зрения светской этики и брака. Но в «подводном течении» сюжета «нарастает тема все более тесного взаимодействия легальных и конспиративных форм деятельности "новых людей": "мирная жизнь" двух счастливых супружеских пар, связанных сердечной дружбой, рисуется в то же время как жизнь на колеблющейся от внутренних толчков почве, почти на вулкане» [Тамарченко 1975: 20]. Несмотря на то, что завершается роман «открытым финалом», тональность шестой главы несомненно является позитивной: «Финальная глава – "Перемена декораций" – вовсе не претендует на точный прогноз событий. Это лишь авторский перст, указующий на возможность революционного разрешения исторической коллизии, которая может открыть новые пути, новые судьбы и для героев романа» [Тамарченко 1975: 7]. Таким образом, потайная линия романа не получает сюжетного завершения.

Кроме сдвоенного сюжета основным принципом построения повествования является «двойная (и множественная) организация повествовательных звеньев» [Паперно 1996: 40]. И. Паперно обращает особое внимание на то, что «почти каждый сюжетный ход имеет альтернативу – другую реализацию того или иного поворота сюжета, другую интерпретацию события, другую мотивацию поступка героя».

Система образов персонажей романа, по замыслу автора, представляет собой очень стройную типологию. Герои делятся на представителей «допотопного мира» и «новых людей». Г.Е. Тамарченко отмечает, что романист не противопоставлял "особенных людей" "обыкновенным", то есть, проще говоря, руководителей революционного подполья рядовым деятелям освободительного движения, а наметил «диалектическую взаимосвязь между ними, введя в качестве переходного связующего звена образы "дамы в трауре" и "мужчины лет тридцати"» [Тамарченко 1975: 25]. Время Рахметова еще не пришло, он прототип человека будущего.

«Допотопное население», в свою очередь, делится на: «дурных» (Марья Алексеевна, Жюли, Настя Крюкова) и «дрянных» (Сторешников). Жюли, Настя и Марья Алексеевна составляют группу лиц, которые хотя и «дурные», но способны трансформироваться и изменяться. Они противостоят группе «дрянных» людей, не способных к трансформации. К категории неподвижных персонажей, тех, кто не может измениться и стать другим, ни при каких обстоятельствах, относятся Сторешников и Жан, а также круг людей, к которым автор обращается как к «публике».

Важной составляющей хронотопа художественного произведения являются портреты и пейзажи. Примечательно то, что Н.Г. Чернышевский не даёт подробных описаний жилищ своих героев, а ограничивается лишь яркими деталями. Например, важными деталями в создании образа дома Розальских становятся: грязная чёрная лестница, ведущая к квартире родителей Веры Павловны на 4 этаже [Чернышевский 1985: 25]; «шкапчик», где стоит графин с водкой и сахарница, которую оберегает Марья Алексеевна – прежде чем выйти из гостиной после обеда, она предварительно запирает её [Чернышевский 1985: 83]; кухарка Матрёна, с вечно подби-

тым глазом. Марья Алексеевна – деспотичная взбалмошная женщина, но считает своим долгом соблюдение порядка и приличия.

Внешности героев автор-повествователь не уделяет особого внимания. О Лопухове мы знаем, что он «среднего роста <...> с тёмными каштановыми волосами, с правильными, даже красивыми чертами лица, с гордым и смелым видом» [Чернышевский 1985: 60], Вера Павловна – обладательница восточного типа внешности, с «широкой» грудью, Павел Константинович Розальский – «плотный, видный мужчина», Марья Алексеевна – «худощавая, крепкая, высокого роста дама» [Чернышевский 1985: 25]. Знакома читателя с героями, автор в большей степени акцентирует внимание на деятельности персонажа.

Конфликт романа Чернышевского Г.Е. Тамарченко определяет как «традиционный конфликт разнонаправленных волей» [Тамарченко 1975: 25]. Семейно-бытовая коллизия, возникшая между Лопуховым, Верой Павловной и Кирсановым решается естественно для «новых» людей, так как их главный принцип – счастье для «порядочного человека» заведомо невозможно, если оно достигнуто за счет другого человека. Поэтому Кирсанов «борется со страстью к замужней женщине, да еще целых три года», а Лопухов заставляет его прекратить борьбу. Поэтому и Вера Павловна долго не признаётся даже себе в любви к Кирсанову. Любовь, по Чернышевскому, – это и есть способность «радоваться тому, что хорошо для любимого». Столкновение людей новых и допотопных – не внешнее столкновение героев, а соотношение, взаимодействие разных уровней сознания, умственного, нравственного развития, где допотопные явно проигрывают.

Сложно переоценить роль вставных эпизодов в романе «Что делать?». Лирические отступления автора, сны, диалог с проницательным читателем – являются внесюжетными элементами, которые требуют отдельного анализа при характеристике хронотопа романа. Спор автора с «проницательным читателем» становится дополнительным сюжетом, так как он имеет свою завязку, развитие, кульминацию и развязку. В интеллектуальном поединке Автора с «проницательным читателем» проявляется сущность философско-публицистического романа писателя.

Особое внимание следует обратить на время-пространство, воплощенное в снах Веры Павловны. Мы видим, как постепенно расширяется пространство и время от первого к четвертому сну героини. Первый сон олицетворяет её прошлую жизнь: тяжелую, замкнутую. Второй сон – метафора её настоящей жизни: достаточно свободной, определённой, но всё ещё лишённой смысла и высшего предназначения. Как и другие «новые люди» Чернышевского, она может быть счастлива только тогда, когда приносит радость и счастье другим людям. Она знает, что личное счастье «невозможно без счастья других». Третий сон открывает для неё понимание настоящей любви.

Четвертый сон является апогеем сюжета романа, в котором воплощена не только будущая жизнь героини, но всех «новых» людей. Данный эпизод, заключительное важное звено в романе, очевидно, основан на хронотопе идиллии. Людей «особой породы», таких как Рахметов, автор встречал лишь «восемь образцов» [Чернышевский 1985: 229], а в картине, которая предстаёт перед Верой Павловной в четвёртом сне, нет не особых людей. Своеобразным предисловием к четвертому сну Веры Павловны является лирическое отступление автора о ношении корсета. Корсет является символом эмансипации женщин. Образы-символы во вставных эпизодах несут не просто иллюстративную функцию, они являются доказательствами авторских утверждений.

В романе есть несколько «вставных» сюжетов, написанных в форме отступления в прошлое персонажей. Например, новелла о проститутке Насте Крюковой и докторе Кирсанове, история формирования личности Рахметова. Таким образом, идея неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего раскрывается не только через персонажей, «дурных», «обыкновенных» и «особенных» людей, но и через лирические отступления, которые иллюстрируют прошлое и четвертый сон Веры Павловны, символично рисующий как прошлое, так и будущее.

Таким образом, мы доказали, что образ мира произведения складывается в хронотопе. Движение времени является своеобразным каркасом произведения: от прошлого, представленного персонажами допотопного мира, к настоящему – времени основных событий произведения, главными героями которых являются «новые

люди», и будущему, проиллюстрированному в Четвертом сне Веры Павловны, а также в главе «Перемена декораций».

Литература

Кондаков И. В. «Что делать?» как философско-интеллектуальный роман (к диалектике сознания и самосознания становящегося жанра) // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / под. ред. К. Н. Ломунова М. : Наука, 1990. С. 163 – 172.

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

Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма М. : Новое литературное обозрение, 1996.

Пинаев М. Т. Н. Г. Чернышевский - романист и «новые люди» в литературе 60-70-х годов // История русской литературы: в 4 т. Л. : Наука, 1980. Т. 3. С. 20–52.

Покусаев Е. И. Чернышевский Николай Гаврилович // Краткая литературная энциклопедия: в 16 т. М. : СЭ, 1975. Т. 8. С. 466 – 476.

Проскурина Ю. М. Жанрово-стилевое своеобразие романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» // Проблема жанра и стиля в литературе второй половины XIX века/ Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. С.110 – 119.

Тамарченко Г. Е. «Что делать?» и русский роман шестидесятых годов // Чернышевский Н. Г. Что делать? Л. : Худож. литература, 1975. С. 5 – 46.

Чернышевский Н. Г. Что делать? М. : Художественная литература, 1985.

© Ендальцова Е.Г., 2017

Ермичева Е. А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Особенности субъектной организации романа М.Кучерской «Бог дождя»

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию особенностей субъектной организации романа Майи Кучерской «Бог до-

жда». Анализ субъектной организации произведения направлен на выявление её особенностей, позволяющих наиболее полно раскрыть внутренний мир героев, мотивы их поступков, их самоанализ. Особое внимание уделено разбору писем, личных дневников и «стенограмм» телефонных разговоров героев. Рассматриваются особенности безличного повествования.

Ключевые слова. субъектная организация, романное повествование, безличное повествование, личный дневник, субъект речи, субъект сознания

Ermicheva E. A. (Yekaterinburg, USPU)

*Features of the subject organization of the novel M. Kucherskaya
«God of the rain»*

Abstract. This article is devoted to the peculiarities of the subject organization of the Maya Kucherskaya novel "God of the rain". The analysis of the subject organization is aimed at revealing its features, which allow to reveal the inner world of heroes, the motives of their actions, their self-analysis. Particular attention is paid to the analysis of letters, personal diaries and "transcripts" of telephone conversations of the characters. Features of an impersonal narrative are considered.

Key words. subject organization, novel narrative, impersonal narrative, personal diaries, subject of speech, subject of consciousness.

Литературный текст – это совокупность разного рода высказываний (монологов, диалогов, рассуждений, описаний и т.д.), которые могут принадлежать автору, рассказчику, персонажу. Соответственно, в произведении важны не только события, о которых рассказывается, но и событие самого рассказывания. Субъектная организация связана со вторым рядом событий.

Различают два основных типа повествования: личное (рассказ от первого или второго лица, речь, которая может принадлежать непосредственно писателю, конкретному рассказчику, условному повествователю) и безличное (рассказ от третьего лица, всезнающий автор или анонимный рассказчик).

Для романного повествования характерно переплетение, усложнение субъектной организации, диалогичность слова, несовпадение

субъекта речи и субъекта сознания. Наш анализ субъектной организации романа направлен на выявление её особенностей, позволяющих наиболее полно раскрыть внутренний мир героев, мотивы их поступков, их самоанализ, то есть их психологию.

В романе Кучерской «Бог дождя» преобладает безличное повествование, которое перемежается с такими формами, как личный дневник, письма героев друг другу. Особенный интерес с этой точки зрения представляют «стенограммы» телефонных разговоров, которые ведёт два главных героя: студентка Аня и отец Антоний.

Уже с самого начала романа в речь безличного повествователя вплетаются фразы, слова, какие-то характерные высказывания, принадлежащие другим персонажам. То есть наблюдается обозначенное выше несовпадение субъекта речи и субъекта сознания. Обычно таким путём читателю репрезентируется сознание Ани, главной героини.

Например, в самом начале романа, в первой главе Аня едет в электричке на дачу, и её сосед по скамье засыпает, положив голову ей на плечо. Повествователь описывает это так: «Аня передвинула тёплую голову на спинку скамьи, подняла кепку, положила на синеватые сцепленные руки. Прощай, дружок! Дружок только тихо всхрапнул в ответ» [Кучерская 2008 : 22]. Очевидно, что и слово прощания, и оценочное наименование случайного попутчика ласковым «дружок» – Анина реплика.

В главе «Свежий воздух» эта особенность проявляется ещё ярче. Рисуется сцена выпускного вечера, Аня и Глеб, между которыми были возможны романтические отношения, остались одни в классе: «Конечно, это был секрет, никому на свете Аня не признавалась, рассказывала истории про пионерский лагерь, но хотелось уже не придуманного, а правды. А тут – “Бог”, “ждёт”, да она тоже совсем не против встретиться, но позже, потом. А пока, Глеб, милый, посмотри, как хорошо сидит на мне это платье, белое, тонкое, воздушное, мамина знакомая сшила специально для выпускного. Посмотри, и глаза у меня не карие, а тёмно-зелёные на самом деле – такой необычный, таинственный цвет! Мне все так говорят. Но вслух Аня пробормотала “тоже жду”» [Кучерская 2008 : 32]. Обращение к Глебу как к «милому», частотный повтор местоимений первого лица, выделение в этом отрывке того, что важно для Ани в

данный момент, говорит нам о том, что здесь представлена частичка её сознания, её картины мира.

По мере движения повествования таких «вкраплений» Аниных слов становится всё больше, что постепенно говорит читателя к верному восприятию дневников и писем. Это также в какой-то мере сближает повествователя и Аню, довольно быстро начинает чувствоваться оценка действий главной героини, сочувствие ей. В отдельных строках становится сложно различить голос повествователя и голос Ани, неясно, кому принадлежат описанные мысли. Так, в главе «Дальше в лес», в которой основной упор сделан на описание внутреннего смятения, происходившего в душе героини, есть следующие строки: «Иногда стремление вернуться было таким сильным, что она застывала на месте и почти рыча упиралась ногами в землю, оглядывалась: за спиной высилась глухая стена. По таким дорогам не возвращаются, Анна! Что ж, если нельзя вернуться, она будет просто стоять» [Кучерская 2008 : 195]. Выделенные слова: предупреждение или оценка своего поведения самой героиней? Возможно двоякое толкование.

С этой точки зрения интересно описание поисков нового храма, в который могла бы ходить Аня: «У её Антоши сроду не было столько поклонников и прихожан. ... От этих лихорадочных посещений новых храмов, от густоты впечатлений Ане окончательно стало дурно, душно, тошно, ничто её не удовлетворяло, отовсюду гнали (кто, простите, гнал?), всюду зрение заливало лишь чувство глубокого протеста: лобызайтесь, обнимайтесь, думаете не видно, и у вас – как у всех, как у целого света – ссоритесь, завидуете, ревнуете, за то, кому раньше подскочить к батюшке, готовы перегрызть друг другу глотку! Да и вы, возлюбленные отцы, что-то не слишком противостоите этому безумию и восторгу – уж не потому ли, что это-то вас и тешит? Возрождение приходской мать твою жизни, пастырь добрый» [Кучерская 2008 : 203]. Сначала мелькает сознание Ани – «её Антоша», так она называла отца Антония только наедине с собой, в своих рассуждениях. Далее в скобках даны слова или Ани (если предположить, что она осознаёт неверность своих впечатлений из-за слишком сильных эмоций и сама же над собой иронизирует), или повествователя (если это логичное суховатое замечание призвано обратить внимание читателя на неверность её

впечатлений). Слова «лобызайтесь», «возлюбленные отцы» принадлежат Ане, погружённой в этот церковный мир и прозревающей его зыбкость и неверность. Последнее бранное замечание – тоже её, поскольку в нём сквозит личная, глубоко субъективная оценка и неприязнь. Да и само синтаксическое оформление этого отрывка работает на передачу сознания Ани, речь немного «дёрганая», неспокойная, экспрессивная.

В отрывках, приведённых выше, видна особенность словесной организации романа: диалогизм слова. По М. Бахтину, диалогизм – это скрытый диалог субъекта речи и субъекта сознания, как бы введение в речь одного персонажа или автора особенностей речи другого. «Чужие слова, введённые в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов» [Бахтин 1979 : 220].

Он проявляется не только на уровне введения через несобственно-прямую речь слов Ани в слова всезнающего повествователя, но и как скрытый диалог Ани с другими персонажами. Или не совсем персонажами: так, например, реагирует Аня на книгу архимандрита Киприана, которую ей одолжил Глеб: «Но ведь существует и церковь, угрюмая, строгая, грозящая пальцем – что там Глебка не говори. Сплошные анафемы и перегородки. Четыре поста в год! Близкие отношения между мужчиной и женщиной допускаются только в браке! Отлучили Льва Николаевича Толстого! Какая уж там любовь, что-то её не видно, архимандрит Киприан. Да, отдельные люди, может, кого-то и любили, но сама по себе эта организация, сама эта “святая, соборная и апостольская”, как несколько раз процитировал что-то Глеб – какая уж там любовь... Церковь совершенно не уважала неповторимость человеческой личности. Ради эфемерного “спасенья души” всё никак не хотела подарить людям свободу оставаться собой – быть весёлыми, глупыми, дурачками, добрыми, человечными – такими, какими сотворил их Сам, между прочим, Бог. Нет, каждого нужно было затолкнуть в футляр, в гроб правил и ограничений, а поскольку исполнить их всё равно невозможно – превратить в ханжу. Всех заставить наступить на горло собственной песне» [Кучерская 2008 : 48]. Этот отрывок довольно сложно организован: несобственно-прямая речь Ани впле-

тается в слова автора-повествователя, в то же время в словах героини идёт анализ слов другого человека, попутно сопровождаемый отсылками к словам Глеба. Всё, что здесь сказано – рефлексия Анны. Каждое слово здесь – ответ архимандриту на его рассуждения и заповеди. Это подтверждает присутствие личного к нему обращения, хоть и мысленного, конечно. Её вопросы выглядят очень логичными для человека, который только входит в веру, погружается в неё впервые, но ещё не уверовал (спасение видится ей «эфемерным»). В то же время её сознание уже подготовлено к этому усилиями Глеба, с которым она тоже полемизирует.

На протяжении романа Аня много раз мысленно говорит с отцом Антонием: «Не понимала и погружалась в мысленные беседы с ним – утешительные, полнящие душу теплом» [Кучерская 2008 : 75]. Она предугадывает ответные реплики, его мимику, реакцию. «Отец Антоний, пожалуйста, поговорите сегодня со мной подольше. Мне нужно сказать вам что-то необычайно важное, – произносила Аня с серьёзным и грустным лицом, быстро взглянув на себя в стеклянную створку шкафчика, и вытаскивала сковородку и нож» [Там же, 77]. Этот мысленный диалог Аня ведёт на собственной кухне, где готовит завтрак. Рядом с ней никого нет. Она представляет: «Отец Антоний легко соглашался её послушать». И так далее, такие сценки повторяются много раз, пока не происходит кое-что важное. «Беседы продолжались около двух недель, наконец, речь была готова, Аня даже назначила день, когда наконец произнесёт её перед отцом Антонием, как вдруг уже по пути в церковь, нырнув в знакомую подворотню и проходя через двор, останавливается потрясённо: ответ совершенно очевиден. Спрашивать не о чем» [Там же, 83]. Эти долгие одинокие репетиции помогли ей взглянуть со стороны на свой вопрос и переосмыслить проблему, так сильно её занимавшую.

Следующим шагом в сближении персонажей и, параллельно, новым способом субъектной организации являются письма. Письма по существу своему диалогичны, это разговор на бумаге с другим человеком. Авторский план в них устраняется совершенно. Письмо Ани автором не приводится, читателю только сообщается тот факт, что «...получилось три странички» [Там же, 89]. Теперь ситуация обратная: если раньше мы наблюдали односторонний

диалог Ани с отцом Антонием, которого она воображала и к которому были направлены все её слова, то теперь перед нами впервые приоткрывается сам духовный отец, пишущий ей с оглядкой на её строки.

Его письмо представляет собой развёрнутые ответы на её вопросы. Оно приведено в тексте полностью, в нём не чувствуется присутствия автора. В нём отец Антоний раскрывается прежде всего как духовный наставник. Он не отвечает Ане формально, не отписывается от неё подходящими случаю библейскими цитатами, а глубоко вникает в суть её вопросов, ощущает её острую потребность в наставнике. Свой ответ он строит по канонам церкви. Так, о ежедневных духовных делах он пишет следующее: «Молитвослова, как обязательного свода ежедневных религиозных повинностей, нам, как правило, более чем достаточно. Это необходимо, безусловно, как костыли необходимы человеку со слабыми ногами. Но если мы желаем предпринять дальний путь (=путь к Вечности), одних костылей так мало! ... да, мы не можем не ходить в церковь, не исповедоваться, хотя бы иногда, в своих грехах и ошибках, не молиться не можем, ... ибо, если мы попытаемся не делать этого даже так плохо и немошно, как пока умеем – вот тогда мы реально начнём жить не во Христе, а точнее сказать – выйдем из сферы жизни в сумрак небытия» [Там же, 92]. Таким образом, уже с самого начала он очерчивает для Ани её духовные обязанности как верующей, то есть как человека, живущего во Христе. Он понимает, что ежедневная ритуальность, возвращение к одним и тем же словам и мыслям по нескольку раз в сутки, помогут ей сформировать определённый взгляд на мир, сообразный и с её внутренними потребностями, и с церковным канонам. Далее он пишет о собственном всем людям языческом мироощущении, «...которое всегда ограничивается творением, забывая Творца» [Там же, 93], и предостерегает её: «Мы должны, как это не неприятно для ветхой нашей натуры, учиться ограничивать океан наших чувств, эмоциональности (= душевности) нашей. Только тогда откроется доступ в нашу душу благодатной духовности» [Там же, 94]. Антоний от лица церкви говорит ей о нужном образе жизни, её целях.

В его письме чувствуются особенности речи церковнослужителя: слова из Священного писания (фарисейски, тварный мир, жизнь

во Христе, благодатная духовность, послушание, сумрак небытия), церковнославянские формы (ибо, лукаво, немощь). Можно предположить, что Антоний в этом письме является резонёром, высказывающим мысли автора о том, что действительно представляет из себя жизнь во Христе.

Особый интерес с точки зрения субъектной организации представляют собой главы «Бесконечный разговор» (1, 2 и 3). В них повествователя нет совсем. Перед нами живой, как будто бы на наших глазах разворачивающийся телефонный разговор, в нём есть только Аня и Антоний. В этих диалогах происходит сближение персонажей. Их реплики оформлены как поток сознания: нет ни знаков препинания (за редким исключением), ни заглавных букв, слова «цепляются» одно за другое, членить текст на предложения сложно: «мне не хочется оправдываться поверь в этом нет ничего о чём можно было бы жалеть или если хочешь в чём исповедоваться в мире всё вообще значительно шире чем нам хочется человек всё стремится огородить пространство и жить в этом огорожке а мир – не огород, мир – бесконечность но об этом не хочется знать потому что это тяжело это ответственность напряжение ума души знать и нести в себе что-то ещё что-то большее раздвигать границы» [Там же, 178]. Как видно из приведённого отрывка, знаками препинания выделены только концептуально важные для говорящего (здесь – отца Антония) паузы. Следует отметить, что если в письме к Ане он раскрывался как духовник, как опытный, всезнающий и спокойный наставник, то в разговорах по телефону он живой человек, у которого свои страхи, сомнения и слабости.

Разговор быстро и произвольно переходит от одного предмета к другому, речь героев разговорная, не отягощённая деловыми рамками.

Если в «Бесконечном разговоре (1)» авторского присутствия не было, и вся глава полностью состояла из диалога, то в «Бесконечном разговоре (2)» откровенный диалог с потоком сознания начинается после авторских слов, после обычного, с авторскими пояснениями и знаками, диалога героев. Здесь поток сознания выполняет следующую функцию: он начинается в тот момент, когда речь заходит о самом откровенном, глубоком, важном для обоих. После стройно организованных строчек он воспринимается как стреми-

тельное течение, читается быстро и сбивчиво, что усиливает впечатление предельной откровенности, правдивости, «выстраданности» сказанного. «нет нет Аня мне давно уже очень темно знаешь иногда я ощущаю дьявола, он от меня не отходит я знаю я должен быть рыцарем который всё время борется но иногда этот рыцарь изнемогает и опускает меч. Бывают моменты когда я чувствую что я без Бога Бог меня отпускает и тогда ко мне приходит кто-то другой ну ясно кто и он мне говорит теперь тебя ничто не защитит. Потом я знаю что это не так что Бог не выдаст свинья не съест но это потом. А тогда мне бывает очень страшно. И ужасно тяжело» [Там же, 241]. В этом отрывке Антоний открывает Ане свои самые тайные, личные переживания, чувствуется его смятение, душевное состояние нестабильное, волнующееся. Он сбивается, повторяется, но при этом говорит очень проникновенно, как будто бы он уже много раз об этом думал.

Иногда среди потока сознания проскальзывают конструктивно важные замечания повествователя: «вот говорят во время исповеди надо молиться устраняться от того что слышишь но совершенно устраниться не-воз-мож-но – он так и произнёс это слово по слога и вздохнул тяжело, точно вдруг страшно устав – я вот послужил несколько лет поисповедовал и вижу» [Там же, 240]. Слово «невозможно» подчёркнуто вдвойне – написанием и авторским комментарием, что указывает на его исключительную значимость. Это тот краеугольный камень церковной службы, о котором постоянно думает и с которым постоянно пытается бороться отец Антоний.

Важным в этих разговорах является то, что больше говорит Антоний, Аня отвечает ему лаконично, редкими репликами, а он изливает ей всю свою душу. Эти телефонные диалоги раскрывают его как человека, обнажают противоречивость, сложность его личности. И его объяснение в любви Ане также происходит по телефону, проскальзывает в потоке его сознания: «я вас обеих люблю в обе мне дороги понимаешь я тебя люблю анюшка» [Там же, 247].

Глава «Бесконечный разговор (3)» имеет подзаголовок: «Мы в партии». Герои уже предельно близки: «Она погружалась всё глубже, она была заражена, что-то отключилось в ней, что-то замерло, стихия этого бесконечного разговора, откровенного до бесстыдства, до душевных объятий и не всегда точных пьяных поце-

луев казалась родной. Ей было больно, страшно – и вкусно, и хорошо. Услышав “люблю”, она вдруг и вовсе перестала бояться, она шагнула навстречу. А он говорил и говорил – так, будто хотел выговорить всё, навсегда» [Там же, 248]. В этих авторских словах чувствуется оценка. И Аня (больно, страшно), и автор-повествователь (бесстыдство, объятия, сравнения с пьяными поцелуями), и сам отец Антоний (стремящийся рассказать всё-всё) ощущают неправильность происходящего.

Пути назад уже нет, Аня делает ещё один шаг навстречу и он теперь может поведать ей о своём внутреннем расколе, раздвоенности. «Ты забываешь, кто я. Не говорил, потому что не уверен, уверена ли во всём, что я говорю, Церковь ... Я ведь совершенно в другом положении, приходят люди, и так часто хочется ответить им по-человечески, или, как пишут отцы, по-человечеству, а я не могу. Не могу. ... Сам иногда не верю, не чувствую того, о чём говорю, но зато есть мнение Церкви, и не знаю, что полезнее, что вернее – благостная маска, которая отваливается на глазах у изумлённых слушателей, просто стыдно становится, Аня...» [Там же, 251]. Он озвучивает ей свои сокровенные мысли, они – то, о чём никогда не должен думать священник, в чём он никогда не должен сомневаться. «И эта раздвоенность иногда буквально разрывает. Всё время оговариваться, оглядываться, бояться не совпасть с мнением Церкви, но что такое мнение Церкви?» [Там же, 251] Вопрос он задаёт тоже недопустимый. Его вывод: «Глас Божий говорит одно, официальное церковное мнение – совершенно другое получается все мы в партии» [Там же, 252]. Антоний страдает от того, что его религия, при всей своей любви к человеку, не допускает личного начала, не признаёт индивидуальных трактовок и пониманий.

Наконец, ещё одной формой организации повествования, направленной на раскрытие главной героини, является её личный дневник. Он охватывает примерно полгода (15 февраля – 19 августа), состоит из небольших заметок. Записи в нём не ежедневные. Здесь ведущее сознание – Анино, и её слова и мысли диалогично перекликаются с другими героями. Дневник очень важен для понимания того, что происходит в душе героини. Казалось бы, какая бездна событий могла произойти с молодой девушкой за целых

полгода, однако все записи дневника (в котором, конечно, отмечено только самое ценное для неё – то, что нельзя забыть) тем или иным образом говорят о церкви и Антонии. Даже впечатления от своей мимолётной влюблённости она накрепко связывает с церковным миром.

Идея вести дневник связана с душевным подъёмом Ани. После письма Антония ушли её сомнения, жизнь во Христе открылась ей своей самой прекрасной стороной. «Внутри проклёвывалось что-то совершенно новое, чистое, неразумное. Она и сама не понимала что, но кажется, в ней просыпалась душа. И оказалась маленькой, оказалась дитёй. Легко радовалась и легко грустила, утирала слёзы от огорчения, улыбалась, когда всё было хорошо, всему удивлялась, доверчиво жалась к вчера ещё незнакомому ей бородавтому дяде. Аня глядела на эти перемены почти взглядом постороннего, это ведь не она была, себя-то она знала – она была намного сложнее, злей, осторожнее, а эта – дура душой. Дурочка такая, но иногда вдруг она умела заговорить с Богом с родственной почти простотой, как никогда не сумела бы сама Аня, и она смотрела, боясь шевельнуться, немея и глохня, на это чудо рождения, Господи Боже ты мой!» [Там же, 98]. Такие сильные внутренние перемены, открытие в себе себя, оказались неожиданными для героини. Однако она понимала, что такое состояние с ней не навсегда, поэтому решила, что «...надо было скорей писать, записывать всё, как родители записывают про своих новорожденных детей, про это быстро проходящее чудо» [Там же, с 99].

В дневнике отражена простота её мировосприятия, гармония души, которая как бы распространяется ею на окружающий мир. Она ощущает полноту бытия: «Шла домой пешком, смотрела, как летят мягкий, крупный снег, кусала душистую, такую вкусную просфору, потом шла прокладывать заметённую тропинку в парке. Всё время молилась и не знала, что мне ещё делать от этого бесконечного счастья» [Там же, 102].

Аня уверена, что каждый верующий человек испытывает то же, что и она, поэтому старается приобщить к этому миру свою подругу Олю, испытывающую трудности: «У неё несчастная любовь ... Утешала Ольку изо всех сил, чувствовала себя странно взрослой и уверенной. Слова звала в церковь» [Там же, 104]. Отец Антоний не

одобрил её поступка, в дневнике она полностью цитирует его возмущённую речь. Она хранит его слова, как заповеди, стараясь не проронить ни одного слова и закрепить их в своих записях. И это касается вообще всех его слов, обращённых непосредственно ей. Она оформляет их прямой речью.

Помимо церковных служб и духовных исканий, в дневнике героиня описывает одно важное событие её жизни: влюблённость. Один молодой человек из университета, Алёша, стал за ней ухаживать. С ним у неё был первый поцелуй, и чувство влюблённости оказалось очень сильным и захватывающим: «Целовались с Алёшей. Много странной силы. Кажется, я уже люблю его ... И мы стояли долго-долго, иногда я открывала глаза, смотрела сквозь пыльное стекло подъезда, а там – спутанные ветки, сиреневое небо, с крыши течёт вода. Ужасно ново и полно» [Там же, 107]. Эти чувства совсем иные, чем всё, что произошло с ней до этого: если о переживаниях, связанных с церковью ей хотелось делиться со всем миром в целом и отцом Антонием в частности, то тут нет. «Жаль только, что придётся всё-таки рассказать об этом на исповеди. Даже если это не грех» [Там же, 107]. Возможно, что это слишком интимно для неё, или Аня боится того, что скажет по этому поводу отец Антоний. Скорее всего, она уже осознаёт недозволённость церковью таких отношений (или сложность своего чувства к духовнику): «Может, и правда выйду за него (за Алёшу) замуж. Но как представлю себе отца Антония, дрожу. Наверное, всё-таки это грех» [Там же, 109].

Она не вышла за него замуж и прекратила все отношения из-за реакции своего духовника: «Батюшка наложил на меня е-пи-ти-мью. Первый раз в жизни. И первый раз был со мной очень жёстким. Он сказал мне, что это – блуд. ... Весь прям дышал строгостью, и, по-моему, даже неприязнью ... Но почему-то сквозь печаль прорывается и радость, что отец Антоний так заботится обо мне» [Там же, 113]. И по его же напутствию не поехала в поход с ребятами-физиками. Аня доверяет ему безоглядно, дневник заканчивает так: «Как будто знал что-то, чего не знала я. Различал ту невидимую цель, к которой ведёт меня. После этих слов, вдруг точно убрали ладонь с глаз, свет хлынул потоком, я замерла» [Там же, 118].

В главе «Старец святой» приведены другие записи из дневника героини. В них описан эпизод, который, как думала Аня потом, положил начало их «неканоническим» отношениям с духовным отцом: «Лишь один эпизод, возможно, таил разгадку – и в поздних поисках истока, бесчисленных попытках нащупать зерна всего произошедшего после Аня останавливалась на нём чаще всего, перечитывая и перечитывая его в своей тетрадке – эта история выглядела среди других записей исключением, хотя и она прямо была связана с отцом Антонием; но тут хотя бы зазвучали голоса чужие, в неё приняли участие другие действующие лица» [Там же, 157]. Эти другие лица – Петра и её муж Костя. Оба были Ане к тому моменту знакомы, с Петрой, очень верующей женщиной, Аня дружила.

Костя привносит в Анино несколько идеализированное восприятие Антония взгляд со стороны, не очень правдивый и даже, можно сказать, порочащий. Костя рассказывал о его прошлом, анализировал: «...сказал, что чувствует в отце Антонии внутренний надлом, что на глубинном уровне это человек именно “сломленный”» [Там же, 161]. Аня с его слов узнаёт прошлое своего духовного отца, как далёкое (работа в театре), так и относительно близкое (объяснение в любви к Петре). Костины откровения загоняют её в тупик, и в поисках решения она впервые звонит своему отцу, формально прикрываясь другим поводом. Впоследствии этот разговор и будет восприниматься ею как роковой, положивший начало множеству бесконечных откровенных разговоров. Петра рассказывает Ане, как всё в самом деле было, и у той словно падает камень с души: «Ужасная это всё гадость. Мне противно и стыдно за себя. Кому поверила! А батюшке собственному не поверила!» [Там же, 166]

Приведённая часть дневника особенно важна в понимании отношений Ани и Антония. Она является как бы завязкой их близости. После ситуации с Костей Аня разглядела в своём наставнике человека: «После Костиных откровений она наконец очнулась и как-то окончательно разглядела – и смиряется, и смиряет, но иногда и в самом деле не знает, не видит не понимает, часто действительно не имеет ни малейшего представления! Потому что не старец, потому что никакой большой буквы, просто священник, очень

умный, очень добрый, чуткий, Божий, но не святой – че-ло-век» [Там же, 169]. Этого земного человека она и полюбит потом всей душой. Разрушение образа святого подчёркивают и названия глав: «Старец святой» (её изначальный взгляд) и «Не старец святой».

Субъектная организация работает на раскрытие внутреннего мира двух главных героев: Ани и Антония, она также помогает читателю понять такого сложного персонажа, как Петра. Слова автора-повествователя в некоторых местах текста полемизируют, а в других – соглашаются с Аниными мыслями и действиями, что позволяет выявить авторскую точку зрения. В «Бесконечных разговорах» взаимодействуют два максимально открытых сознания. В дневниках героини звучит много голосов, их Аня дословно цитирует, кому-то она отвечает, с кем-то на этих страницах полемизирует. Таким образом, перед читателем открывается сложный, диалогичный мир романного слова.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975. 809 с..

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.

Корман Б.О. Изучение текста литературного произведения. – М., 1971.

Кучерская М. Бог дождя. – М., Время. 2008.

© Ермичева Е.А., 2017

Кадушина О. И. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Пространственно-временная организация как уровень жанровой структуры в теоретической модели жанра
Н. Л. Лейдермана***

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению пространственно-временной организации художественного произведения (хронотоп) как уровня жанровой структуры, её взаимосвязи с другими «носителями жанра» согласно основным положениям теории жанра Н. Л. Лейдермана. Понимание хронотопа исследователем соотносится со взглядом на данную категорию М. М. Бахтина, на труды которого опирается Н. Л. Лейдерман при создании собственной жанровой

концепции. Сделан вывод о том, что пространственно-временная организация как составляющая жанровой структуры является важным элементом в создании образа мира в художественном произведении.

Ключевые слова: Н. Л. Лейдерман, теория жанра, пространственно-временная организация произведения, хронотоп, М. М. Бахтин.

Kadushina O. I. (Yekaterinburg, USPU)

Spatial-temporal organization of the artwork as element of genre structure in the theory of genre by N. L. Leiderman

Abstract. This article is devoted to the spatial-temporal organization of the artwork (the chronotope) as element of genre structure, and its interrelation with other «bearers of genre» in accordance with the main provisions of the theory of genre by N. L. Leiderman. The author compares N. L. Leiderman's view on chronotope with M. M. Bakhtin's view, on whose works N. L. Leiderman relies in creating their own concept of genre. The article concludes that spatial-temporal organization as a part of the structure of the genre is an important element in creating the image of the world in the artwork

Keywords: N. L. Leiderman, theory of genre, the spatial-temporal organization of the artwork, the chronotope, M. M. Bakhtin.

В 1960-1970 годах художественное творчество стало рассматриваться «в его эстетической функции и поэтическом наполнении», а «исследовательский интерес сфокусировался на содержательности формы» [Подшивалова 2015: 7], в том числе, на проблеме жанра. Именно в это время начинает работу над своей жанровой теорией Н. Л. Лейдерман, рассматривая жанр как важнейшую категорию литературного процесса. «Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры» (85), - считает ученый.

Учитывая особенности, достоинства и недостатки всех основных предшествующих концепций, опираясь на фундаментальные идеи М. М. Бахтина, Н. Л. Лейдерман в своем итоговом исследовании «Теория жанра» [см.: Лейдерман 2010. Далее цит. по данн. изд. (с указанием страниц в тексте статьи). Разрядка и курсив автора. –

О. К.] предлагает собственную жанровую модель, разрешая в её рамках, в числе других, и вопрос о сущности пространственно-временной организации, её роли в создании образа мира в художественном произведении.

Своей задачей Н. Л. Лейдерман ставит попытку «уловить сущность жанра через выяснение его функции в созидании художественного произведения» (16). «Всякое подлинно художественное произведение есть образ мира, “сокращённая Вселенная”» (51), – пишет исследователь, убедительно доказывая различными примерами, что «сократить» Вселенную в «виртуальную реальность» помогает писателю именно жанр. Стремясь «разобраться во внутреннем “устройстве” жанра» (7), Н. Л. Лейдерман приходит к четкому пониманию жанровой модели, которую, по замыслу учёного, составляют три плана – «*план содержания*», «*план структуры*», «*план восприятия*». Выделяя эти планы, Н. Л. Лейдерман исходит из аристотелевского определения трагедии: «Трагедия есть воспроизведение действия серьёзного и законченного, имеющего определённый объём, речью украшенной, различными её видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств» [Аристотель 1998: 1071], – в котором, по мнению литературоведа, «намечены контуры принципиальной модели жанра как такового (а не только трагедии)» (109).

Для того чтобы понять, какое же место в теоретической модели жанра занимает интересующая нас пространственная организация произведения, кратко охарактеризуем все три обозначенные плана.

План содержания, по Н. Л. Лейдерману, составляют: тематика (то есть «жизненный материал», ставший «особой художественной реальностью произведения»), проблематика (характер изображённого конфликта), экстенсивность / интенсивность воспроизведения художественного мира и эстетический пафос произведения. Все эти аспекты «объемлются самым общим содержательным понятием – родовым смыслом», указывающим на «определённые отношения между человеком и миром» (111), в рамках которых жанр и «овладевает» действительностью.

Здесь же Н. Л. Лейдерман, опираясь на размышления Аристотеля о «способах подражания», выделяет промежуточное звено, свя-

зывающее план содержания и план структуры – «*систему способов художественного мышления*», характеризующую возможные типы (дистанция, выраженность, сообщение) отношений «субъект – объект» в художественном произведении.

Вместе план содержания и система способов художественного мышления составляют «жанровую доминанту» произведения, которой обусловлена взаимокоординация элементов плана структуры.

План структуры включает в себя пять основных элементов жанровой формы (расположены в последовательности, которая, по мнению Н. Л. Лейдермана, «соответствует степени их активности в созидании образной модели мира» (119)): субъектную, пространственно-временную организации произведения, образ пневмосферы, ассоциативный фон и интонационно-речевую организацию. Именно эти «формы претворения действительности», которые литературовед называет «носителями жанра», выполняют в произведении «конструктивную, “миросозидательную” роль» (116-117).

План восприятия в модели Н. Л. Лейдермана представлен жанровыми мотивировками – художественными средствами (как то: прямое жанровое обозначение, притча и зачины, прологи, эпиграфы, афоризмы и др.), необходимыми для «верной ориентации» читателя «в устройстве художественного мира произведения» (141), с помощью которых он может «переводить» художественный текст в «иллюзию действительности».

Несмотря на тесное взаимодействие всех трёх планов, дающее представление о жанре как художественной категории, нельзя говорить об их «равноправии». Согласно Н. Л. Лейдерману, между планами жанра установлена «определённая субординация»: по отношению к плану структуры «план содержания выступает *фактором*, а план восприятия» – ожидаемым «*результатом*», при этом план структуры – «своего рода код к ... катарсису, система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя» (109).

Необходимо помнить, что пространственная организация художественного произведения рассматривается Н. Л. Лейдерманом так же, как и М. М. Бахтиным (на чьи труды, как уже было отмечено выше, в большей степени опирается исследователь в своей теории

жанра), в неразрывном единстве с его временной организацией. Часто для их общего обозначения исследователем применяется введённый в литературоведение М. М. Бахтиным термин «хронотоп».

Таким образом, можно сделать вывод о том, что хронотоп и в плане структуры, и в теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана занимает особое место; он есть «макрообраз», являющийся вторым по значению, после субъектной организации, «носителем жанра».

В отличие от исследователей-предшественников (в том числе и М. М. Бахтина, рассматривавшего хронотоп как самостоятельный объект научного изучения), Н. Л. Лейдерман понимает пространственно-временную организацию как один из носителей жанра, или один из уровней жанровой структуры, тесно соотносённый с другими уровнями, в частности, с субъектной организацией, которой принадлежит важнейшая роль. Исследователь рассматривает хронотоп именно «в свете “точки зрения” субъектов речи и сознания» (121) потому, что виды субъектной организации «определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении» (120). С этим нельзя не согласиться, поскольку читатель проникает в художественный мир произведения через «ворота хронотопов» (М. М. Бахтин), которые «открывает» ему автор-повествователь, герой-повествователь, рассказчик, лирический герой и т. д. Таким образом, мы видим «внутренний мир художественного произведения» (Д. С. Лихачёв) глазами субъекта повествования.

Что же есть пространственно-временная организация произведения, по Лейдерману? Исследователь определяет этот носитель жанра как «собственно конструкцию внутритекстовой сферы художественного мира» (121). Следовательно, её «миросозидательная» роль заключается в построении своеобразной системы координат «виртуальной реальности», некоего каркаса произведения – «внешней формы» образа мира.

Для того чтобы составить целостное представление о хронотопе, необходимо подробно рассмотреть составляющие его элементы. М. М. Бахтин в «Формах времени и хронотопа в романе» основное внимание при анализе художественного мира уделяет временным показателям, сюжету произведения и образу «реального историче-

ского человека» в нём. Н. Л. Лейдерман выделяет более конкретные компоненты хронотопа: сюжет (в понимании которого литературовед соглашается с определением А. В. Чичерина: цепь действий, событий, поступков, которая «разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия...») [Чичерин 1965: 11]); система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды. Именно эти составляющие, по мнению Н. Л. Лейдермана, «способны воплощать существенные “параметры” “человеческой действительности”, а в целом, взятые вместе, создавать “виртуальный” аналог реальности» (122), «которую может лицезреть читатель, даже обжиться в ней и сопереживать героям» (123).

Создание «“виртуального” аналога реальности» – одна из важнейших функций хронотопа в произведении. При этом стоит заметить, что пространственно-временные параметры не являются тождественными таковым «действительной» жизни. Здесь Н. Л. Лейдерман также следует М. М. Бахтину, утверждавшему, что «между изображающим реальным миром и миром, изображённым в произведении, проходит резкая и принципиальная граница» [Бахтин 2000: 188].

В лейдермановской формулировке второй функции хронотопа: «... каждый хронотопический образ всегда в большей или меньшей мере несёт в себе эстетический, ценностный смысл, как бы резонируя на поступки или настроения персонажей и участвуя в создании общей эмоциональной атмосферы произведения» (123), – тоже слышатся отголоски размышлений М. М. Бахтина, в данном случае – о «*хронотопических ценностях*». Правда, если Бахтин говорит о том, что «ценностью» является «каждый *выделимый* момент художественного произведения» [Там же: 177], то Лейдерман утверждает, что такую ценность составляет «*каждый* хронотопический образ» [Курсив наш. – О. К.].

Для более глубокого понимания хронотопа как «носителя жанра» важно определить и его связи с другими компонентами плана структуры.

Нельзя отрицать тот факт, что художественный мир произведения состоит не только из материального плана (так называемого «предметного модуса» – хронотопа). Здесь необходимо учитывать и план духовный, который составляют интеллектуальный и эмо-

циональный пласты. Для обозначения этого уровня художественного мира – уровня «образов мыслей и чувств» – Н. Л. Лейдерман вводит в свою теорию жанра образ пневмосферы («модус собственно духовный»). «Пневмосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетическое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира, из вида самих предметов и т.п.)» (124). Оба модуса – материальный и духовный – находятся в тесной взаимосвязи; именно отношениями между ними создаётся целостный образ художественного мира, считает Н. Л. Лейдерман. В нашем представлении пневмосфера – уровень, помогающий создавать особую атмосферу, особый «воздух» «внутреннего мира художественного произведения».

Взяв за основу лейдермановское определение основных составляющих ассоциативного фона произведения – подтекста и сверхтекста («порождаемое намекающими текстовыми знаками углубление и расширение художественного мира», существенно обогащающее и даже корректирующее «виртуальную реальность», воплощённую текстом (135)), можно говорить о тесной взаимосвязи и данного плана с хронотопом. Наличие подтекста и сверхтекста обеспечивает связь художественного мира с миром реальным (ведь они не могут существовать изолированно). «Многослойность» внутреннего мира произведения, даёт читателю возможность «*неявного диалога*» (А. В. Кубасов) с автором произведения, проведения параллелей с уже знакомыми ему мирами (окружающим и художественными) для понимания ещё неразрешённых для него смыслов.

«Дополнительную крепость» внутреннему миру, созданному хронотопом, пневмосферой и ассоциативным фоном, обусловленному субъектной организацией, «придаёт» интонационно-речевая организация произведения (которую Н. Л. Лейдерман называет «мелодией» художественного мира), органически завершающая создание мирообраза (137).

Таким образом, жанр, по Н. Л. Лейдерману, есть «механизм», формирующий из «носителей жанра» художественную систему –

произведение искусства. А вся система «носителей жанра» (в том числе пространственно-временная организация произведения) «не только воплощает определённое жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующей его память и воображение» (138).

Литература

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. С. 1064-1112.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. С. 11-193.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Подшивалова Е. А. Категория жанра в понимании Н. Л. Лейдермана // Филологический класс. 2015. № 1 (39). С. 7-12.

Чичерин А. В. Идеи и стиль (о природе поэтического слова). М. : Сов. писатель, 1965. 299 с.

© Кадушина О.И., 2017

Калашникова Н. В. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Неточка Незванова» Ф. М. Достоевского в прижизненной критике

Аннотация. Статья посвящена незавершенному роману Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» (1849), относящемуся к первому периоду творчества писателя, работа над которым была прервана в связи с его арестом и последующими каторгой и ссылкой. Отмечается, что произведение было неоднозначно встречено прижизненной критикой. Рассматриваются отзывы о произведении Н. Г. Чернышевского (запись в дневнике 1849 г.), А. В. Дружинина («Письма иногороднего подписчика...», 1849), А. А. Григорьева («И. С. Тургенев и его дея-

тельность (по поводу романа "Дворянское гнездо")), 1859), Н. А. Добролюбова (Забитые люди», 1861), О. Ф. Миллера («Публичные лекции...», 1878). Делается вывод о том, что напряженный психологизм «Неточки Незвановой» не остался незамеченным современниками. Однако эта тема не получила должного раскрытия в работах критиков.

Ключевые слова. Ф. М. Достоевский, «Неточка Незванова», история создания, критика, психологизм.

Kalashnikova N.V. (Yekaterinburg, USPU)

*"Netochka Nezvanova" by F.M. Dostoevsky
in intravital criticism*

Abstract. Article is devoted to the unfinished novel "Netochka Nezvanova" (1849) by F.M. Dostoevsky that relates to the first period of creation of the writer. The work on it was stopped because of his arrest and hard labor and deportation that followed later. It is noted that the novel faced ambiguous intravital criticism. There are being considered several reviews on the work by N.G. Chernyshevsky (note in the diary 1849) , by A.V. Druzhinin ("Letters of a nonresident subscriber", 1849), by Ap. A. Grigoriev ("I.S. Turgenev and his activity (about the novel "Aristocratic Nest")", 1859), by N.A. Dobrolyubov ("Downtrodden people", 1861), by O.F. Miller ("Public lectures...", 1878). We can make a conclusion that strained psychologism of "Netochka Nezvanova" didn't remain unnoticed by coevals. However this topic didn't get proper disclosure in the works of critics.

Keywords. F.M. Dostoevsky, "Netochka Nezvanova", history of creation, criticism, psychologism.

«Неточка Незванова» (1849) – незаконченный роман Ф. М. Достоевского, переделанный впоследствии в повесть, завершает первый период творчества писателя. В письме своему брату, датированном от 17 декабря 1846 года, Достоевский отмечает: «Пишу я с рвением. Мне все кажется, что я завел процесс со всею нашей литературою, журналами и критиками и тремя частями романа моего в "Отечественных записках" и устанавливаю, и за этот год мое первенство назло недоброжелателям моим» [Достоевский 1996: 68]. Зимой 1847 г. писатель характеризует

свой будущий роман следующим образом: «это будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде» [Там же: 72].

В «Неточке Незвановой» отчетливо проявляется авторская индивидуальность писателя. Достоевский вновь обращается к разработке важного в его произведениях образа ребенка из городской мещанской семьи (см.: «Бедные люди», 1845; «Елка и свадьба», 1848), который уже ощутил на себе все тяготы жизни: нищета, семейное неблагополучие, одиночество и т.д. Но само понимание жизни и изображение внутренних переживаний ребенка заметно усложняются именно в «Неточке Незвановой». Главная цель Достоевского в написании задуманного им романа – показать развитие и становление человеческого характера, в данном случае женского, на широком социальном фоне.

Уже с малых лет Неточка – главная героиня произведения, от лица которой ведется повествование, – сама того не понимая, становится не по годам взрослой из-за трагических коллизий, сменяющих друг друга и сопровождающих Неточку на протяжении изображенных в романе девяти лет ее жизни. Страдающий ребенок – постоянная тема в творчестве писателя, которая получит свое дальнейшее отражение в образах уже взрослых героинь, например, в «Униженных и оскорбленных» (Наташа Ихменева), в «Преступлении и наказании» (Дуня Раскольниковова), в «Идиоте» (Аглая Епанчина), в «Подростке» (Катерина Ахмакова).

Литературные опыты Достоевского конца 1840-х годов объединяет настойчивое стремление автора не просто добиться успеха, сопоставимого с успехом первого произведения, произведшего фурор («Бедные люди»), но и воспользоваться уже опробованной романной формой в новом для нее варианте: писатель принимает решение создать роман в виде нескольких самостоятельных повестей, общим звеном для которых будет личность главной героини. Именно поэтому он обращается к традиционной для XVIII-XIX веков жанровой форме – к «роману воспитания». Об ориентации Достоевского при создании «Неточки Незвановой» на эту жанровую традицию говорят многие исследователи (Н. В. Захаров, В. Террас, Н. Н. Соломина, Э. М. Жилиякова и др.) [см. об этом: Загидулина 2008: 132].

Каждая дошедшая до читателя часть, по определению Г. М. Фридендера, не только звено в композиции целого, но и внутренне закон-

ченная новелла с особым сюжетом, особой завязкой, кульминацией и развязкой [Фридлендер 1988: 563]. «Детство» (гл. I–III), «Новая жизнь» (гл. IV–V), «Тайна» (гл. VI–VII) – части, написанные до ареста Ф. М. Достоевского.

23 апреля 1849 года Достоевский, как известно, был заключен под стражу за участие в собраниях петрашевцев. После каторги «Неточку Незванову» писатель так и не закончил, он отказался от этой идеи, переработав начало романа в повесть, рассказывающую о детстве и юности героини. Вследствие этого отпала необходимость деления на части, и нумерация глав в книге стала сплошной. Повествование, которое предполагалось вести от лица автора, перешло в зону главной героини, собственно, к самой Неточке. Ее история написана в форме дневника или воспоминаний: это «история души, постоянно уязвляемой неравенством, нечуткостью, несправедливостью в человеческих отношениях» [Румянцева 1971: 70]. Писателю пришлось пожертвовать и некоторыми эпизодами, исключив, например, из числа действующих лиц мальчика-сироту Лареньку, с которым Неточка подружилась в доме Князя.

Вопреки ожиданиям Ф. М. Достоевского, «Неточка Незванова» не вызывала у критиков особого восторга, великие надежды на успех не оправдались. Н. Г. Чернышевский, сопоставляя «Неточку» Достоевского с повестью Д. Н. Григоровича «Капельмейстер Сусликов» (1848), в своем дневнике 12 января 1849 года писал: «Прочитал "Неточку"; хотя содержание мне не нравится, но мне кажется, что это решительно не то, что "Капельмейстер Сусликов": то чушь, а это писано человеком с талантом, так что не чуждо психологического анализа и занимательности для науки, хотя собственно мне и не понравилось» [Чернышевский 1939: 221]. Данная оценка, отмечающая явное достоинство и преимущество писателя, но отодвигающая на второй план его произведение, - явно не тот эффект, которого ожидал Достоевский.

В «Письмах иногороднего подписчика...» («Современник», 1849) А. В. Дружинин оставил в целом довольно одобрительный январский отзыв на первую часть повести, отмечая ее достоинства и недостатки. Говоря о видимых плюсах, он подчеркивает, что в новом произведении Достоевского «много страниц умных, проникнутых чувством, хотя и скучноватых, анализ характеров заслу-

живает не менее внимания». Также даны комментарии по поводу стиля и языка повести: «... в "Неточке" меньше прежнего многословия и темных, вычурных выражений; язык стал заметно сжатее, хотя от этого и потерял часть образности» [Дружинин]. Но наряду с сочувственными оценками Дружинин отмечает и недостатки произведения: «В авторе заметно постоянное усилие, напряжение... он, видимо, старается поразить, озадачить своего читателя глубиной своей наблюдательности. Это, вместе с отсутствием меры, с неумением в пору остановиться, производит неприятное впечатление... Тяжким трудом отзываются повести г. Достоевского, пахнут потом, если так можно выразиться, и эта-то излишняя обработка, которой автор не умеет скрыть, вредит впечатлению» [Дружинин].

Образ Неточки Незвановой также подвергся критике: несмотря на то, что имя героини вынесено в название, Дружинин считает, что в произведении все же нет настоящего женского лица, подчеркивается его «вялость и бесцветность», «болезненный колорит» и «унылые чувства». Дружинину не увидел в Неточке самостоятельный характер, который бы являлся стержнем произведения. По мнению критика, если поставить на место героини мальчика, то общее впечатление от прочитанного абсолютно не изменилось бы [см.: Дружинин].

Переходя ко второй части повести, А. В. Дружинин в февральском «письме» говорит о влиянии на создание образа Неточки Незвановой детских образов Ч. Диккенса («Лавка древностей», 1841; «Домби и сын», 1848). Это касается тем «странствия» и одиночества, которые соотносятся с образами главных героев обоих писателей. Дружинин замечает, что в «Неточке Незвановой» до сих пор «нет ни завязки, ни действия, соразмерность произведения явно нарушена излишними подробностями о детском возрасте героини» [Дружинин]. Но, несмотря на заметные недостатки «Неточки Незвановой», критик подчеркивает увлекательность и оригинальность последних страниц второй части, приходя к выводу, что «весь роман, если рассматривать его как ряд отдельных сцен, читается с удовольствием» [Дружинин].

Сопоставив два отзыва – о первой и второй частях произведения, можно заметить, что если в первом (январском) отзыве А. В. Дружинин указывает на отсутствие женского лица в повести, то во втором (февральском) он, по существу, отказывается от этих замечаний. Кроме

того, критик отметил некоторое превосходство «Неточки Незвановой» над ранее написанным «сентиментальным романом» «Белые ночи» (1848), указав, тем самым на творческий рост молодого писателя.

Л. В. Брант в своем отзыве о «Неточке Незвановой», опубликованном в журнале «Сын Отечества» («Неточка Незванова» и «Адам Христович фон-Тук», 1849), называет Достоевского основателем «*фантастически-сентиментального направления* в недрах "натуральной школы"». В первой части «Неточки Незвановой», по мнению Бранта, много «несообразностей и неправдоподобностей», «монологических отступлений, скучного резонерства, монотонного, утомительного анализа внутренних ощущений». И все же оригинальность таланта Достоевского, обнаруживающаяся в создании трагического эффекта заключительных страниц первой части, не осталась незамеченной критиком. Вместе с тем Брант посоветовал молодому писателю «лучше обрабатывать язык и слог, избегать неправильных, грубых оборотов и неприятной для слуха какофонии» [Брант].

Ап. А. Григорьев («И. С. Тургенев и его деятельность (по поводу романа "Дворянское гнездо")», 1859) увидел творческую эволюцию Достоевского, сопоставляя «Неточку Незванову» с его более ранними произведениями: «... вся болезненная поэзия, разлитая истинным поэтом сентиментального натурализма в "Белых ночах", вся тревожная лихорадочность "Хозяйки", не могли спасти исчерпанного и обнаженного до скелета направления: *поэт сентиментального натурализма* сам сделал важный шаг к выходу из него в развивавшейся все глубже и глубже "Неточке Незвановой"» [Григорьев].

В статье «Забитые люди» (1861) Н. А. Добролюбов, сопоставляя героев «Неточки Незвановой» с персонажами других произведений писателя, обращается, в частности, к созданному позже роману «Униженные и оскорбленные» (1861). Замечая, что Ф. М. Достоевский «любит возвращаться к одним и тем же лицам по нескольку раз и пробовать с разных сторон те же характеры и положения», Добролюбов пишет, что у писателя есть несколько типов, к которым он чаще всего обращается. Во-первых, это тип рано развившегося и болезненного ребенка: «... и вот он возвращается к нему и в "Неточке", и в "Маленьком герое", и теперь в Нелли <...> Характер Нелли – тот же, что характер Кати в "Неточке", только

обстановка их различна». Во-вторых, тип человека, который до бескрайности самолюбив и неуравновешен: «и он дает нам г. Голышкина, музыканта Ефимова (в "Неточке"), Фому Фомича (в "Селе Степанчикове")». В-третьих, тип бездушного циника: «он его намечает в Быкове (в "Бедных людях"), неудачно принимается за него в "Хозяйке", не оканчивает в Петре Александровиче (в "Неточке") и, наконец, теперь раскрывает вполне в князе Валковском». В-четвертых, это тип, если можно так выразиться, идеального женского персонажа: к попыткам, неудачным, с точки зрения Добролюбова, создать идеал девушки критик относит «Вареньку Доброселову в "Бедных людях", Настеньку в "Селе Степанчикове", Наташу в "Униженных и оскорбленных"» [Добролюбов 1963: 238].

Определяя героев Достоевского как «бедных и неопределенных» и подчеркивая неполноту их внешнего выражения, скупость в их изображении, Добролюбов тем самым указывает на недостатки писателя, который от произведения к произведению вынужден повторять самого себя и не доводит до совершенства обрисованный им образ [см.: Добролюбов 1963: 239]. Словом, ранние произведения Достоевского, к которым относится «Неточка Незванова», были оценены Добролюбовым довольно сурово. Недостатки критик находит даже в романе «Униженные и оскорбленные» (хотя и называет роман «лучшим литературным явлением» года), который, по его мнению, венчает начальный этап творчества писателя.

В более поздней критике «Неточка Незванова» также упоминается в комментариях к роману «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского. Так, О. Ф. Миллер в «Публичных лекциях...» (публикация отдельным изданием 1878 г.) упоминает о незавершенном романе в связи с рассмотрением образа Нелли – героини «Униженных и оскорбленных», сопоставляя ее с Неточкой. Подобное сопоставление, как мы успели заметить, в свое время сделал и Н. А. Добролюбов, причисляя героинь обоих произведений к ряду «забитых людей», которые, по его словам, «придавлены жизнью». Миллер, полемизируя с критиком, не соглашается с последним высказыванием, обвиняя Добролюбова в «односторонности», и настаивает на том, что все же некоторым героям Достоевского не удалось «окончательно подавить в себе все человеческое». Этими героями, по мнению Миллера, были Неточка и Нелли, развитие

которых достигало «крайних пределов»: несмотря на свой юный возраст, они, «не поддаваясь» жизни, оказались способными в равной степени любить и ненавидеть [Миллер].

Итак, анализ критических статей помогает нам сделать вывод о том, что «Неточка Незванова» получила не вполне утешительные для автора отзывы, содержащие ряд замечаний. Вместе с тем, почти всеми критиками признается неоспоримый талант Достоевского. «Неточка Незванова» позволяет критикам говорить о творческом росте писателя, заметном в сравнении с более ранними произведениями («Бедные люди», «Хозяйка», «Белые ночи»). Отмечается, что образ Неточки Незвановой во многом превосходит образы последующих героинь Достоевского. Вероятно, имеется в виду психологический план изображения персонажей, хотя прямо об этом в критике не говорится.

При этом критики не были единодушны в оценке образа Неточки Незвановой: одни не увидели в героине собственно женского характера, указывали на несамостоятельность данного образа, его безликость и безжизненность (впрочем, это замечание касалось всех героев романа) (А.В. Дружинин, Н.А. Добролюбов); другие – и их заметное меньшинство – настаивали на том, что Достоевскому удалось создать характер Неточки как сильной личности, способной к рефлексии (О. Ф. Миллер).

В целом можно говорить о том, что напряженный психологизм романа не остался незамеченным. Однако эта более всего интересующая нас тема не получила в работах критиков необходимого раскрытия.

Литература

Брант Л. В. «Неточка Незванова» и «Адам Христофорович фон-Тук» // Сын отечества. 1849. № 3. С. 35-42 [Электронный ресурс] // URL: <http://www.twirpx.com/file/878855/> (дата обращения: 10.12.2016).

Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность (по поводу романа «Дворянское гнездо») [Электронный ресурс] // URL: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0620.shtml (дата обращения: 11.03.2017).

Добролюбов Н. А. Забытые люди // Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. : в 9 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 225-275.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 15 т. Письма 1834-1881. СПб. : Наука, 1996. Т. 15. С. 68-72.

Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика о русской журналистике [Электронный ресурс] // URL: http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_0420oldorfo.shtml (дата обращения: 16.02.2017).

Загидуллина М. В. Неточка Незванова // Достоевский : Сочинения, письма, документы : Словарь-справочник. СПб. : Пушкинский дом, 2008. С. 129—132.

Миллер О. Ф. Публичные лекции : Тургенев, гр. Л. Н. Толстой, Гончаров, Достоевский, Писемский, Некрасов, Щедрин и др. [Электронный ресурс] // URL: http://lib.biblioclub.ru/book_119356_Publichnye_leksii/ (дата обращения: 18.03.2017).

Румянцева Э. М. Ф. М. Достоевский. Л. : Знание, 1971. 216 с.

Чернышевский Н. Г. Дневники. Полн. собр. соч. : в 15 т. М. : Гослитиздат, 1939. Т. 1. 857 с.

© Калашникова Н. В., 2017

Кандакова А.Н. (Екатеринбург, УрГПУ)

Пейзаж как способ раскрытия внутреннего мира безымянного повествователя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Аннотация: В статье предпринят анализ функций пейзажа в главе «Бэла», открывающей роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». В центре внимания автора находится образ безымянного офицера, играющий важную роль в решении основной художественной задачи романа – раскрытии характера Печорина. Пейзаж, по мнению автора статьи, позволяет увидеть сходство в характерах безымянного офицера и Печорина, что помогает писателю глубже раскрыть внутренний мир главного героя романа.

Ключевые слова: М.Ю.Лермонтов, «Герой нашего времени», «Бэла», «Максим Максимыч», пейзаж.

Candackova A. N. (Yekaterinburg, USPU)

Landscape as a way of revealing the inner world of the nameless narrator in the novel by Mikhail Lermontov "A Hero of Our Time"

Abstract. The article examines the landscape features in the chapter "Bella", which opens the novel «A Hero of Our Time» by Mikhail Lermontov. The focus of the author's attention is the figure of the nameless officer, a hero, which plays an important role in solving the basic objective of the novel - revealing of the Pechorins character. The landscape is, according to the author, allowing to see some close features in the nameless officers and Pechorins inner self. As a result, the reader's confidence in the character receives a deep artistic justification.

Keywords: Mikhail Lermontov, "A Hero of Our Time", "Bella", "Maxim Maximych", landscape.

Образ безымянного офицера играет очень важную роль в романе М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». Именно он ведет повествование в двух первых главах, внимательно выслушивает рассказ Максима Максимыча, дает развернутый портрет Печорина. Его внимательный взгляд и реакция на события, свидетелем которых он оказался, во многом помогают читателю понять характер главного героя. Большое значение при этом имеет внутренний мир самого повествователя, определяющий степень глубины понимания им сложной натуры Печорина. Пейзаж оказывается одним из ведущих приемов, позволяющих Лермонтову заглянуть в душу безымянного офицера. Как помним, данный персонаж ведет повествование в двух главах романа. Отсюда - возможность наблюдать за изменениями в его внутреннем мире от момента, когда он впервые видит природу Кавказа, к моменту его встречи с Печориным. Необходимо уточнить, что мы почти ничего не знаем о жизни безымянного офицера, нам не известны его возраст, положение в обществе, но по ряду признаков в его поведении, манере повествования мы склонны думать о нем, как о светском человеке. Мы не знаем точной цели его пребывания на Кавказе, знаем лишь, что он путешествует «по казенной надобности». Его личность раскрывается в записках, в которых представлено его восприятие событий, окружающей природы, кавказского быта.

Есть в облике странствующего офицера некоторые черты, сближающие его с Печориным. Он впервые на Кавказе, а значит его восприятие новой обстановки в чем-то схоже с восприятием Печорина, когда тот только прибыл на службу в отдаленный гарни-

зон. Ведь Максим Максимыч с первого взгляда и на того, и на другого сразу определяет, что они на Кавказе недавно, следовательно, в чем-то они похожи. Как и Печорин, странствующий офицер, скорее всего, не знаком с военным делом так, как знает его штабс-капитан. Вернее, он знаком с военным делом теоретически, по тем формам военной жизни, которые характерны для службы в столице, или в мирных городах центральной России. Попав на Кавказ, оба персонажа оказываются в условиях реальных военных действий, причем, в сложной обстановке края, где перемешаны «мирные» и «немирные» горские кланы, где необходимо ориентироваться во множестве кажущихся мелочей, незнание которых может привести к гибели в любую минуту. Герой-повествователь наделен литературным талантом, но ведь и журнал Печорина - записки человека, который мастерски умеет раскрыть свои мысли на бумаге.

Итак, безмянный офицер впервые на Кавказе, он испытывает чувство удивления и восторга и стремится передать красоту этого сурового края. Например, в первом описании природы в главе «Бэла» он с жадностью первооткрывателя стремится запечатлеть незнакомый, загадочный мир Кавказа. Панорама, которая открывается перед ним, поражает своим величием. Его завораживает открывшейся вид на Койшаурскую долину, он испытывает восторг и восхищение: «Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею» [Лермонтов 1957: 203-204]. Как видим, первое впечатление во многом обусловлено экзотичностью новых мест, взгляд путника привык к другому пейзажу, не столь живописному. Его поражает богатство красок, непривычная насыщенность цветов. Заметно, что природу он воспринимает эстетически. Некоторая экзальтация в повествовании – признак романтической природы. Безмянный офицер смотрит на мир глазами художника. Он способен не только восхищаться окружающей красотой, но и мастерски передать ее с помощью сло-

ва. Странствия дарят ему огромное удовольствие, он с упоением следит за изменениями картин природы, анализирует, запоминает виденное, собирает материал для будущих записок. При этом он склонен включать в свои описания образные сравнения, эмоциональные оценки увиденного: «Между тем чай был выпит; давно запряженные кони продрогли на снегу; месяц бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах, как клочки разодранного занавеса; мы вышли из сакли. Вопреки предсказанию моего спутника, погода прояснилась и обещала нам тихое утро; хороводы звезд чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду, озаряя постепенно крутые отлогости гор, покрытые девственными снегами. Направо и налево чернели мрачные, таинственные пропасти, и туманы, клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дня.

Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы; только изредка набегал прохладный ветер с востока, приподнимая гриву лошадей, покрытую инеем» [Лермонтов 1957: 223]. Как видим, автор наделяет природу эмоциями, одухотворяет ее. Пропасти кажутся ему таинственными, в звездном небе он видит чудесные звездные узоры. При этом герой часто неосознанно сравнивает новую для него картину природы с более привычной: «Кругом было тихо, так тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом. Налево чернело глубокое ущелье; за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, еще сохранявшем последний отблеск зари. На темном небе начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что оно гораздо выше, чем у нас на севере. По обеим сторонам дороги торчали голые, черные камни; кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился, и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякиванье русского колокольчика.

- Завтра будет славная погода! - сказал я» [Лермонтов 1957: 206]. Путешественник любуется красотой Кавказа, все вокруг кажется ему волшебным, он простодушно доверяется этому впечатлению, ему кажется, что в таком чудном месте и погода всегда славная, в чем ему скоро придется усомниться: «Гуд-гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки - облаков, а на вершине лежала черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном.

Уж мы различали почтовую станцию, кровли окружающих ее саклей, и перед нами мелькали приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, ущелье загудело и пошел мелкий дождь. Едва успел я накинуть бурку, как повалил снег. Я с благоговением посмотрел на штабс-капитана» [Лермонтов 1957: 206].

Итак, путник уверен, что завтра будет прекрасная погода, его вдохновляет картина, которую он видит перед собой, и он делится этим со своим попутчиком, штабс-капитаном. Ему в голову не приходит, что за столь восхитительной картиной может последовать жестокая буря. Обратим внимание и на то, что увлекшись экзотическими, яркими красками, герой не заметил действительно важной детали - легких облачков, сгущающихся вокруг вершины Гуд-горы. Так ведет себя не только человек, никогда не сталкивавшийся с коварством гор, но и человек неосторожный, импульсивный, даже немного беспечный, поддающийся эмоциям. В его душе царит восторг, он очарован пейзажем. Но при этом он не способен реально оценить окружающую действительность не только потому, что не знаком с данной местностью, но и потому, что увлекается собственным воображением, склонен эстетизировать реальность, видеть не столько действительное, сколько желаемое.

Однако автор склонен и к тому, чтобы разузнать как можно больше о новых местах, поэтому он не упускает случая блеснуть своими познаниями о том крае, который описывает: «Итак, мы спустились с Гуд-горы в Чертову долину... Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, - не тут-то было: название Чертовой долины происходит от слова “черта”, а не “черт”, ибо здесь когда-то была граница Грузии. Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие милые ме-

ста нашего отечества - Вот и Крестовая! - сказал мне штабс-капитан, когда мы съехали в Чертову долину, указывая на холм, покрытый пеленою снега; на его вершине чернелся каменный крест, и мимо его вела едва-едва заметная дорога, по которой проезжают только тогда, когда боковая завалена снегом; наши извозчики объявили, что обвалов еще не было, и, сберегая лошадей, повезли нас кругом. При повороте встретили мы человек пять осетин; они предложили нам свои услуги и, уцепясь за колеса, с криком принялись тащить и поддерживать наши тележки. И точно, дорога опасная: направо висели над нашими головами груды снега, готовые, кажется, при первом порыве ветра обрваться в ущелье; узкая дорога частью была покрыта снегом, который в иных местах проваливался под ногами, в других превращался в лед от действия солнечных лучей и ночных морозов, так что с трудом мы сами пробирались; лошади падали; налево зияла глубокая расселина, где катился поток, то скрываясь под ледяной корою, то с пеною прыгая по черным камням. В два часа едва могли мы обогнуть Крестовую гору - две версты в два часа! Между тем тучи спустились, повалил град, снег; ветер, врываясь в ущелья, ревел, свистал, как Соловей-разбойник, и скоро каменный крест скрылся в тумане, которого волны, одна другой гуще и теснее, набегали с востока... Кстати, об этом кресте существует странное, но всеобщее предание, будто его поставил Император Петр I, проезжая через Кавказ; но, во-первых, Петр был только в Дагестане, и, во-вторых, на кресте написано крупными буквами, что он поставлен по приказанию г. Ермолова, а именно в 1824 году. Но предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что, право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить надписям.

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

1957: 225-227]. Как видим, в данном обширном описании содержится масса географических, топонимических, исторических сведений. Если раньше герой обнаруживал в своем характере черты, свойственные человеку скорее столичному, светскому, обеспеченному, то теперь он обнаруживает иные качества: он человек не праздный, неплохо образованный, не чуждый патриотических чувств. Он отважен, склонен к риску: услышав пугающее название «Чертова долина», ожидает встречи с воображаемыми опасностями (реальных опасностей он, как помним, не замечает), заранее готов к ним. Однако увидев долину, заваленную сугробами, он был крайне удивлен ее сходством с «милыми» его сердцу родными просторами. В данном фрагменте в полную силу проявляется пылкое воображение и литературный талант безымянного офицера. Он одушевляет метель, сочувствует ей и сопереживает, при этом вполне умело и уместно используя такие литературные приемы, как олицетворение, гиперболы, сравнение.

Обратившись ко второй главе романа «Героя нашего времени», «Максим Максимыч», мы сразу замечаем изменения в описании природы. Уже в самом начале безымянный офицер меняет свой стиль: пейзаж становится сжатым, скупым, без восхищенных интонаций: «Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владыкавказ. Избавлю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которые решительно никто читать не станет» [Лермонтов 1957: 238]. В данном фрагменте явно слышны раздраженные интонации. Что привело к таким изменениям в повествовании? Путешественник не перестал восхищаться пейзажем кавказского края. Он так же остро чувствует удивительную красоту природы Кавказа, как и в предыдущей главе романа.

Однако теперь его состояние, настроение изменилось, что проявляется и в том, что он с меньшей охотой общается с Максимом Максимычем: «Мы молчали. Об чем было нам говорить?.. Он уж рассказал мне об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать. Я смотрел в окно. Множество низеньких домиков, разбросанных по берегу Терека, который разбегается все

шире и шире, мелькали из-за деревьев, а дальше синелись зубчатую стеной горы, из-за них выглядывал Казбек в своей белой кардинальской шапке. Я с ними мысленно прощался: мне стало их жалко...» [Лермонтов 1957: 239]. Безымянный офицер – натура быстро увлекающаяся всем новым и так же быстро охлаждающаяся, как только новое становится привычным. И в этом он тоже близок Печорину. Скорая перемена настроений, как помним, черта, опять же печоринская. Наконец, офицер обнаруживает и склонность к рефлексии. Теперь он не просто жадно вглядывается в новые картины, но уже наполняет их собственными мыслями. Так, он видит берег Терека, маленькие домики на фоне зубчатых гор кажутся ему одинокими. Кавказ прекрасен в своем могуществе, но людям, которые живут здесь, приходится преодолевать множество трудностей, они одиноки так же, как их край, они веселы только тогда, когда собираются вместе. Испытывает ли герой сострадание к горцам? А может, напротив, герой отчего-то страдает сам, и душевное состояние не позволяет ему бездумно наслаждаться картиной размеренной простой жизни горцев? Дикий, страстный Кавказ представляется рассказчику покинутым, никому не нужным, поскольку честь любоваться его необычайной красотой выпадает лишь случайному путнику. Одинок не только кавказский край, одинок и путник. Он сочувствует Кавказу, но сознает ли он, как похож на этот край сам? Ему жаль одинокие домишки, которые на фоне гор вызывают еще больше сочувствие – они остаются здесь навсегда, а он уезжает. Перед нами человек, который не может быть просто счастливым, даже в минуты спокойствия и тишины что-то гнетет его душу, поэтому и вызывает, казалось бы, мирная картина, в нем чувство тоски и печали.

И снова безымянный офицер и главный герой романа проявляют себя как личности, схожие по-своему внутреннему содержанию. Эти люди не способные долго находиться на одном и том же месте, им нужно двигаться вперед, но они сами себе не могут ответить на вопрос: куда? С какой целью?

Сходство между безымянным офицером и Печориным заметно в их отношении к Максиму Максимычу. Он им нравится, он заботится о каждом из них не только из-за чувства долга военного человека, он искренне привязался к ним, в особенности к Печорину.

Однако при этом оба уклоняются от излишней близости: автору «нечего рассказывать» о себе, но ведь и Печорин не хочет откровенной беседы о том, что он «подельывал» в Петербурге. Максим Максимы чувствует по-настоящему и не умеет скрывать своих чувств, он искренен в их выражениях. Безымянный офицер и Печорин оба склонны замыкаться в себе. Свои самые сокровенные чувства они доверяют один – своим путевым запискам, другой – своему журналу.

Наконец, в каждом из них, при всем уважении к Максиму Максимычу (а в случае Печорина – даже любви), есть оттенок собственного превосходства. Печорин поступил с Азаматом и Бэлой по-своему, гнев Максима Максимыча, узнавшего о похищении, показался ему забавным, поэтому он даже разыграл маленькую комедию с готовностью отдать свою шпагу и идти под арест. Но и безымянный офицер склонен смотреть на Максима Максимыча чуть свысока, что видно, например, из данного пейзажного фрагмента: «Казалось, дорога вела на небо, потому что, сколько глаз мог разглядеть, она все поднималась и наконец пропадала в облаке, которое еще с вечера отдыхало на вершине Гуд-горы, как коршун, ожидающий добычу; снег хрустел под ногами нашими; воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно прилиwała в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространялось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром: чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми; все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда, и, верно, будет когда-нибудь опять. Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным, и долго-долго всматриваться в их причудливые образы, и жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины. Вот наконец мы взобрались на Гуд-гору, остановились и оглянулись: на ней висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкой бурей; но на востоке все было так ясно и золотисто, что мы, то есть я и штабс-капитан, совершенно о нем забыли... Да, и штабс-капитан: *в сердцах простых* (курсив наш - А.К.) чувство красоты

и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге» [Лермонтов 1957: 223-224].

Между тем, в главе «Бэла» мы имели возможность убедиться в том, как не прост этот «простой» человек – Максим Максимыч, как много он чувствует и понимает. В конечном итоге именно он оказался прав – история с Бэлой закончилась трагически.

А теперь обратим внимание, как скупо описана природа, в момент появления в романе самого главного героя: «Так сидели мы долго. Солнце пряталось за холодные вершины, и беловатый туман начинал расходиться в долинах, когда на улице раздался звон дорожного колокольчика и крик извозчиков. Несколько повозок с грязными армянами въехало на двор гостиницы и за ними пустая дорожная коляска; ее легкий ход, удобное устройство и щегольской вид имели какой-то заграничный отпечаток. За нею шел человек с большими усами, в венгерке, довольно хорошо одетый для лакея; в его звании нельзя было ошибиться, видя ухарскую замашку, с которой он вытряхивал золу из трубки и покрикивал на ямщика. Он был явно балованный слуга ленивого барина - нечто вроде русского Фигаро» [Лермонтов 1957: 240]. Отсутствие солнечного света, который спрятан за холодными вершинами горю, туман, скрывающий ясное небо в горах - все это словно сгущает атмосферу сдержанной холодности вокруг будущего свидания героев. Безымянному офицеру не удалось лично познакомиться с Печориным. Однако внимательно наблюдая со стороны за сценой встречи, он подметил многое, ускользнувшее от Максима Максимыча. Автор записок внимательно наблюдает за тем, с какой радостью ждет Максим Максимыч этой встречи, будто ребенок. Он повсюду возил с собой журнал молодого товарища. Быть может, он не раз представлял себе, как тепло поприветствует его Печорин. Как долго они будут вспоминать былые времена. Быть может, вместе вспомнят о Бэле, погорюют о ней. Но солнечное настроение меркнет после встречи с Печориным. Также и в зарисовке природы: холодные вершины гор не дают вздохнуть солнечному свету.

Однако автор путевых записок не спешит осудить Печорина за холодность по отношению к Максим Максимычу. Как уже говорилось, герой-рассказчик в первую очередь художник, который вни-

мательно относится к людям. Он, по-видимому, и сам невольно чувствует свою близость Печорину, во всяком случае, он понимает многое в его жестах, мимике, словах совсем не так, как Максим Максимыч. Так, он заметил, что услышав имя Бэлы, Печорин не просто отвернулся, но «принужденно» зевнул. Если Максиму Максимычу кажется, что Печорину просто скучно говорить о Бэле, то путешественник понимает, что герой старается скрыть глубокое волнение, охватившее его при упоминании имени погибшей по его вине женщины. Правда, автор не дает нам своей трактовки происходящего. Поэтому читатель может найти и другое объяснение, например, такую деталь, как «принужденный» зевок, мог заметить человек, который хорошо знаком со светской жизнью и знает способы, которыми пользуются люди для того, чтобы скрыть свои истинные чувства. Но и в таком случае понимание происходящего безымянным офицером намного глубже, чем у Максима Максимыча.

Отсюда – двойной смысл пейзажа: солнце спряталось за горами так же, как настоящие чувства спрятаны за внешней маской холодности на лице Печорина.

Наконец, есть и еще одна тонкость в восприятии Печорина безымянным офицером, которую помогает раскрыть пейзаж. Обратим внимание на описание утра, когда произошла встреча: «Утро было свежее, но прекрасное. Золотые облака громоздились на горах, как новый ряд воздушных гор; перед воротами расстилась широкая площадь; за нею базар кипел народом, потому что было воскресенье; босые мальчики-осетины, неся за плечами котомки с сотовым медом, вертелись вокруг меня; я их прогнал: мне было не до них, я начинал разделять беспокойство доброго штабс-капитана.

Не прошло десяти минут, как на конце площади показался тот, которого мы ожидали. Он шел с полковником Н..., который, доведя его до гостиницы, простился с ним и поворотил в крепость. Я тотчас же послал инвалида за Максимом Максимычем» [Лермонтов 1957: 242-243]. Почему так переменялся тон описания по сравнению с вечерним? Возможно, безымянный офицер возбужден в предвкушении встречи с Печориным? Он понимает и разделяет желания Максима Максимыча. Но если о нетерпении штабс-

капитана мы можем судить по рассказу автора записок, то желание его самого увидеть Печорина передается не прямо (он, видимо, человек самолюбивый и не хочет явно обнаружить своей заинтересованности), но через утренний пейзаж. Подтверждение нашему предположению мы находим дальше, когда повествователь откровенно проговаривается о своих переживаниях: «Я начинал разделять беспокойство доброго штабс-капитана». Данная фраза недвусмысленно указывает на то, что безымянный офицер так же, как и Максим Максимыч, волнуется перед встречей с Печориным, боится, что тот так и не появится. Но он все-таки продолжает надеяться. В его волнении есть что-то юношеское, романтическое: путешественник слушал рассказы штабс-капитана о Печорине как некую сказку, или роман, где есть и любовь, и предательство, и головокружительные приключения. Печорин представляется безымянному офицеру таинственной личностью, героем приключений. И вот совсем неожиданно представилась возможность увидеть его. Поэтому и утро кажется ему волшебным, сказочным. Но, увы, надежды не оправдались, безымянному офицеру так и не удалось лично познакомиться с Печориным, тот даже не заметил его, скользнув мимо «равнодушно спокойным взглядом».

Итак, Лермонтов использует пейзаж для того, чтобы полнее раскрыть характер повествователя в главах «Бэла» и «Максим Максимыч». Именно благодаря пейзажу, мы многое узнаем об его внутренней жизни. В определенной степени безымянный офицер оказывается личностью, очень близкой Печорину, они во многом одинаково чувствуют и одинаково воспринимают окружающий мир. Благодаря литературному таланту, путешественнику удастся очень полно передать свои внутренние состояния. Но именно поэтому в дальнейшем нам будут более ясны те движения души Печорина, о которых он не станет подробно писать в своем журнале.

Литература

Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 6. Проза, письма. М.; Л.: АН СССР, 1957. С. 202—347.

© Кандакова А.Н. 2017

Коваленко К. С. (Екатеринбург, УрГПУ)

Образ Святого Георгия в цикле «Георгий» М.Цветаевой

Аннотация. В статье рассматривается семантика и функции образа Святого Георгия в лирическом цикле Марины Цветаевой «Георгий» (1921–1922) из книги стихов «Ремесло», относящейся к переходному, кризисному периоду творчества поэта. Ведется анализ семи стихотворений цикла. Особое внимание в статье уделяется приемам создания образа героя, а также цветовой гамме цикла, символике цвета. Делается вывод о том, что в цикле «Георгий» Цветаева переосмысливает характер Георгия Победоносца, создает свой миф о святом, который действует не по собственной воле.

Ключевые слова: М.Цветаева, образ Святого Георгия, семантика образа, лирический цикл, символика цвета, житие.

Kovalenko K. S. (Yekaterinburg, USPU)

The image of St. George in the cycle "George" M. Tsvetaeva

Abstract: Semantics and image functions of St. George in the lyric cycle of Marina Tsvetaeva «George» (1921-1922) from the book of poems «Craft» referring to the transitional crisis period of the poet's work are considered in the article. The verses of the cycle are analyzed. In the article particular attention is paid to the methods of creating the image of the hero and also the color scale of the cycle and the symbolism of color. It is concluded that in the cycle «George» Tsvetaeva reinterprets the character of St. George the Victorious, creates her own myth about the saint who acts not of his own free will.

Keywords: Marina Tsvetaeva, image of St. George, Image semantics, Lyrical cycle, Color symbols.

Образ Святого Георгия с древних времен и до наших дней играет многообразную символическую роль, это один из вечных образов в русской культуре, он ярко представлен в искусстве. Святой Георгий Победоносец вдохновлял многих поэтов, в том числе поэтов Серебряного века. Марина Цветаева неоднократно обращалась к образу Георгия в своих произведениях, например, в стихотворении «Московский герб» из книги «Лебединый стан». Георгий По-

бедоносец у Цветаевой предстает, как спаситель, бесстрашный воин, посланный избавить людей от страха. Но, несмотря на его силу, несмотря на одержанную победу, во многих стихотворениях цикла «Георгий» говорится о его скромности, робости. Так, например, в первом стихотворении появляется метафора «*Стыдливость ресниц*», несколько раз повторяется фраза «*смущается всадник*». Синтаксический параллелизм связывает противоположные по семантике восклицания, относящиеся к герою: «*Сколь грозен и сколь ясен!*», «*Сколь скромн и сколь томен!*». Во втором стихотворении Цветаева даже сравнивает Георгия с красною девой: «*Георгий, ты плачешь, Ты красною девой Бледнеешь над делом Своих двух Внезапно-чужих Рук*». Также в нём есть и детские черты: «Стыдливости детской с гордынею конской Союз». Казалось бы, перед нами отважный воин, предназначение которого - спасти народ, но он тяжело переживает победу, одержанную над змеем, его внешний облик находится в противоречии с душой. Повторяется мотив тяжести. В цветаевском цикле Георгий не "победу носит", а тяжесть совершенного поступка: "*О страшная тяжесть Свершенных дел!*", "*О тяжесть удачи! Обида победы!*".

По мнению М. Мейкина, «из традиционного описания возникает отнюдь не канонический святой, а лишенный покоя победитель, неспособный смириться с фактом своей победы над драконом, — победы, которой, по иронии, гордится лишь конь Святого Георгия. В конце концов, обессиленный, он падает в лужу янтарной крови поверженного им чудовища» [Мейкин 1997: 159].

Важно отметить, что традиционные составляющие жития расположены в цикле в обратном порядке. В каноническом житие мученическая смерть происходит раньше победы над драконом.

Особую роль в создании образа Георгия играют эпитеты: в третьем стихотворении цикла нанизываются сложные определения, создающие величественный образ, окружённый высоким ореолом: «громокипящий», «солнцеподобный», «великолепный», «узорешённый». Но здесь же обыгрывается и оспаривается само именование «Победоносец»: «Победы не вынесший». В седьмом стихотворении цепочка эпитетов-прилагательных в превосходной степени способствует гиперболизации качеств Георгия:

Кротчайший Георгий,

*Тишайший Георгий,
Горчайший – свеча
Моих бдений – Георгий,
Кротчайший – с глазами оленя – Георгий!*

Здесь лирическая героиня утверждает «своего» Георгия, возникает оппозиция гордости - кротости: «Не тот – высочайший С усмешкою гордый».

Портретное описание героя напоминает иконописное изображение: «*Святая иконка – лицо твоё*». Наибольшее внимание уделяется глазам. С самого первого стихотворения делается акцент на ресницы: "Стыдливостию ресниц", "Под прикрытием стрел ресничных", "Ресницами жемчуг нижег...", "Пронзающей прямизне ресниц". Ресницы защищают стыдливо опущенные глаза героя. Затем глаза постепенно раскрываются: "Закрепощенный пыл зрачка", "Очей непомерных - Широких и влажных", «с глазами оленя – Георгий», "лазурное око". Высокая лексика, старославянизмы, метафорическое описание глаз подчёркивает сложность и тонкость душевной организации героя. Как известно, глаза - это зеркало души.

В четвёртом стихотворении цикла звучит голос самого Георгия: "О, не благодарите! - По приказу".

А шестое стихотворение целиком передаёт речь героя:

*А девы - не надо.
По вольному хладу,
По синему следу
Один я поеду
Как был до победы:
Сиротский и вдовый.*

И вновь в этих строках показано отторжение победы, уклонение от благодарности, почестей и брака. Подчёркивается аскетизм, одиночество, отрешённость от всего земного.

Важно, что композиционной основой всего цикла является психологическая антитеза: Георгий Победоносец – герой, смущенный кровопролитием, а конь воплощает в себе гордость победителя. Несмотря на такое явное противопоставление коня и всадника, важно отметить, что образ Георгия не может существовать отдельно. Происходит некий синтез, мы уже воспринимаем два образа как

целое: «в сознании поэта всадник сливается с конем, образуя новое мифологическое существо» [Скрипова 2016: 85].

Торжественный тон поддерживается на протяжении всего цикла, как и в традиционном житии. На это указывают риторические восклицания, междометия, повторы. Образ Святого является возвышенным. Поэт восхваляет его: «*Славьте – Георгия!*», «*Георгий! – Ставленник небесных сил!*», «*О лотос мой! Лебедь мой!*»

В создании образа Святого Георгия важную роль играет приём цветописи. Как пишет Л. В. Зубова: «Традиционная народно-поэтическая синонимия белого и красного является в поэзии М. Цветаевой отправной точкой для построения совершенно определенных парадигматических отношений в цветообозначении, имеющих свою семантику в соответствии с мировоззрением поэта. Наиболее полно эта семантика отражена в стихотворном цикле "Георгий"» [Зубова 1989: 127].

В цикле преобладают два основных цвета – красный и белый. Центральные цветовые образы цикла – красный плащ Георгия Победоносца и его белый конь, которые являются цветовыми доминантами известной иконы «Чудо Георгия о змее». Красный и белый цвет на протяжении всего цикла противопоставляются и одновременно дополняют друг друга. «*И плащ его был красен, // И конь его – был - бел*». Далее красный цвет возникает в образах крови и огня и символизирует героическое.

В первом стихотворении красный цвет также разбавляется розовым: «*У розовых уст*», в третьем стихотворении варьируется тот же образ: «*розовый рот свой на две половиночки*». Этот цвет используется для того, чтобы смягчить красный, можно предположить, что он связан с «нежной» ипостасью Георгия-юноши, который сравнивается с «розаном райским». Потому что уж в начале цикла говорится: «*У нежного Всадника Боль в груди*». Цвет нежный и используется эпитет «нежный» для характеристики всадника. Далее, в строках: «*Ресницами жемчуг низжет...*» нет прямого указания на цвет, но мы представляем нежный оттенок жемчуга, который традиционно ассоциируется со слезами. Ресницы же «обеновой масти».

Затем снова нагнетается красный цвет: «*Красным предстает и копьё, окрашенное кровью змея, причем красный цвет в этом слу-*

чае достигает интенсивности пурпурного, а отблеск копья гиперболлизированно представлен метафорой плаща и красной тучи» [Зубова 1989: 127].

Закатным лучом — копьёцо твое

Из длинных перстов брызжет.

Иль луч пурпуровый

Косит копьем?

Иль красная туча

Взмелась плащом?

За красною тучею —

Белый дом.

Там впускают

Вдвоем

С конем.

«*За красною тучею — //Белый дом*», — почти в заключение стихотворения вновь возникает противопоставление белого цвета красному, в данных строках «белый» символизирует высоту, чистоту, божественное начало. «Белый дом» как приют для Георгия, то место, где его ждут.

Во втором стихотворении цикла «красный» употреблён в устойчивом обороте, когда Георгия сравнивают с «*красною девою*». В то же время повторяется глагол «бледнеет», красное переходит в белое: «Зардевший под оплеуху славы — Бледнеет».

В третьем стихотворении с цветом огня, зарева соседствуют цвета неба и слёз: «синие вёрсты», «жемчужные грозди».

В последнем стихотворении цикла тема «*ставленника небесных сил*» проявляется наиболее отчётливо. Тут красный вообще исчезает, доминируют светлые оттенки: Георгий ассоциируется с лебедем, с лотосом, с «лазурным оком».

Таким образом, по мнению Л.В. Зубовой, герой и конь как бы меняются своими символическими цветами: конь из белого становится красным, а герой из красного — белым. Так, в слове *красный* совмещаются значения красного и белого через тему страдания как критерия святости.

Е. Фарыно показывает, что в цикле «Георгий» «Конь» и «всадник» представляют собой два нетождественных уровня духовного. «Всадник» за пределами и никак не соприкасается с миром бренного,

«конь» же – «посредник» и играет роль «защиты» «всадника» от такого соприкосновения чреватого увлечением духовного начала». При такой интерпретации образов коня и всадника, можно заметить, что «красное» относится к миру земному, «белое» же – воплощение духовного начала [Фарыно 1985: 323 - 324].

В цикле «Георгий» Цветаева переосмысливает характер Георгия Победоносца, создает свой образ героя, который действует не по собственной воле, а по приказу, по велению долга. Святой является «*ставленником небесных сил*». Георгий скорее представляет собой не победителя, а побеждённого — самим же собой, он «*победы не вынесший*». Цветаева придает образу Святого Георгия черты своего мужа, но прямую отсылку к С.Эфрону можно обнаружить лишь в последнем стихотворении цикла, где прослеживается явное обращение уже не к Святому, а к возлюбленному человеку.

Литература

Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. — Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989. — 264 с.

Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. — 312 с.

Скрипова О. А. Всадник-конь в книге стихов М. Цветаевой «Ремесло»//Филологический класс 4(46), 2016. – 106 с.

Фарыно Е. Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девница» — «Переулочки») // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, Bd 18.

© Коваленко К.С., 2017

Колосова А. Д. (Екатеринбургш, УрГПУ)

Роль народной лирической песни в воплощении героев повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы»

Аннотация: в данной статье автор исследует функциональный аспект народных лирических песен в повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы», анализирует значение традиции фольклорной песни для воплощения портретов главных героев, их психологического облика, внутреннего состояния. Психологическая функция народ-

ной лирики в повести осмысливается в соотношении с основными этапами развития сюжета.

Ключевые слова: русская литература XIX века, Н.С. Лесков, народная лирическая песня, «Житие одной бабы», герой, психологизм.

Kolosova A. D. (Yekaterinburg, USPU)

The role of the folk lyric song in the embodiment of the heroes of the N. S. Leskov's story «The Life of a Woman»

Abstract: In this article, the author explores the functional aspect of folk lyric songs in the Leskov's story «The Life of a Woman», analyzes the significance of the tradition of folklore songs for the embodiment of portraits of the main heroes, their psychological appearance, internal state. The psychological and logical function of folk lyric poetry in the story is comprehended in relation to the main stages of the development of the plot.

Keywords: Russian literature of the XIX century, N.S. Leskov, folk lyric song, «The Life of a Woman», hero, psychology.

Русской народной лирической песне в повести Н. С. Лескова «Житие одной бабы» уделено особое внимание. Лев Озеров насчитывает более двенадцати песен, помимо вынесенных в эпиграфы, которые исполняют герои повести. По справедливому замечанию ученого, «довольно много песен на сравнительно небольшую повесть» [Озеров 1983: 276]. Исходя из этого, исследователь делает вывод о том, что у Лескова русская народная песня – «действующее лицо его повествовательности, основа его поэтичности. Она играет примерно такую роль, какую в спектакле драматического театра играет музыка» [Там же]. С Л. Озеровым солидарна исследователь И.В. Поздина, которая утверждает, что «контаминацию традиций лубка и песни» в данной повести можно рассматривать как «источник моделирования сюжетного построения» [Поздина 2011: 75].

Помимо сюжетообразующей функции, лирическая песня в повести Лескова играет большую роль в воплощении характеров глав-

ных героев – Насти и Степана. Именно на этом аспекте сосредоточится наше внимание.

Автор лишь наброском дает нам описание внешнего облика героев, который не является основополагающим в раскрытии их внутреннего мира, а психологический портрет во многом раскрывается благодаря лирической песне. Например, портрет Насти: «Высокая была, черноволосая, а глаза черные, щечки румяные, губки розовые; сухошава только была <...>. Впрочем, Настя не то чтобы уж кощей костлявый была, только телес этих много не имела <...>» [Лесков 1973: 111]. Еще более скупым на подробности дан портрет Степана: «<...> статный русый парень, в белой рубашке с красными ластовицами и в высокой шляпе гречишником <...> Хороший какой да румяный! <...>» [Там же: 182-183]. Примечательно то, что этот портрет дан с точки зрения героини, тем самым нам становится понятно, что для нее намного важнее внешности психологическая близость со Степаном, которая установилась еще до того, как она его увидела, благодаря его мастерству исполнения песен и их содержательной стороне.

Необходимо отметить, что Настя и Степан по внешней своей характеристике являются антиподами: в тексте подчеркивается Настино несоответствие идеалу красивой деревенской женщины, что объясняет нежелание молодых людей обращать на нее внимание («сухошавая только была, тем и не нравилась, не зарились на нее ребята» [Лесков 1973: 111]); Степан же востребован в кругу женщин («бабами, бывало, баловался <...> была у него тож своя полюбовница», женщины «с удовольствием» «глядели» «на красивого Степана» [Там же: 185]).

Однако, в своем мироощущении герой и героиня оказываются очень схожи: они оба несчастны в браке, оба одиноки, оба ищут понимания. И выражают все это они в песне – самой чувственной форме народной поэзии. Одиночество Насти мы ощущаем уже в первой ее песне: «На калиновом мосточке сидела голубка, – / Ноженьки мыла, полоскала, / Сизые перышки перебирала, / Бедную головушку чесала, / Расчесав головушку заворковала: / «Завтра поутру батюшка будет.../ Хоть он будет иль не будет, тоска не убудет: / Вдвое, втрое у голубки печали прибудет»» [Лесков 1973: 117]. Мотив оставленности родной семьей и печальной жизни в

семье мужа часто встречается в свадебных песнях. Однако, в контексте повести он начинает звучать с особенно трагической интонацией. К тому же перед песней автор дает эпизод, в котором Настя признается матери: «<...> не хочу я замуж; я с тобою буду» [Там же: 116].

Первая песня, которую мы слышим от Степана, также наводит нас на мысль об его одиночестве: «Мне не спится, не ложится, / И сон меня не берет; / Пошел бы я до любезной, / Да не знаю, где живет» [Там же: 181]. Тема одиночества здесь сочетается с мотивом поиска любимого человека, который оказывается близок героине и который становится объектом ее размышлений в тексте. Эта песня была знакома героине давно, однако именно в устах Степана она приобретает особенный смысл, находит отклик в Настинной душе. Именно в этот момент устанавливается незримая связь между героями. И с этого момента Настя живет не столько ожиданием прихода самого Степана, сколько ожиданием звучания его песни: «Привыкла Настя к своему песельнику. Всякую ночь, как протопчет мимо ее задворка большой табун, она и ждет, и слушает, не спится ей. Сначала слов не слышать, и Настя только по мотиву отличает песню, а там и слова слышатся. Поет песельник песни и веселые, разудалые, поет и грустные, надрывающие душу <...> И поет он эту песню как будто не оттого, что ему петь хочется, а оттого, что в самом деле лютая змея подколодная заела его и красу, и молодость, и нет ему силы на нее плакаться» [Там же: 181-182]. Еще до того, как Насте расскажут о нелегкой судьбе Степана, она о многом догадывается из его песен. Героиня сомневается, не может поверить в то, что есть еще человек, который так же, через песню, воспринимает мир: «Никак Настя не могла разобрать: не то этому человеку уж очень тяжело на свете, не то весело, и поет он грустные песни с того только, что петь ловок и любит песни» [Там же: 182].

Далее Настя вновь запоет только в сцене «игры» песен. По счастливой случайности, из всех «кандидаток» на соперничество со Степаном эта честь выпадает именно Насте. «Нынче ночь-то петровская, все неспроста делается <...>», – пророчески замечает одна из участниц действия. Проявив свое мастерство, Степан передает очередь Насте, которая к тому времени «давно не певала и сама уж отвыкла от своего голоса» [Лесков 1973: 189]. Эта деталь говорит о

том, что героиня, для которой так важна песня, давно уже находится в состоянии душевной затравленности, и даже наедине с собой она не находила сил проявлять свои истинные эмоции, выражать себя. Песни с самого начала повествования являются сокровенной ценностью для песельницы: «эти песни она все про себя пела словно берегла их, чтоб не выпеть, не израсходовать» [Там же: 117]. Песня становится для робкой Насти средством самовыражения, даже средством защиты своего внутреннего мира: «Большая она была песельница, и даже господа ее иной раз заставляли петь. Только она им не пела своих любимых песен <...>» [Там же].

Степан же песни распевает более свободно, как наедине с собой (Настя слышит его песни из пуньки), так и при других людях: «Ровняясь с бабами, Степан пел: Она, шельма, промолчала: / Ни ответу, ни привету, – / Будто шельмы дома нету. / Хотя ж хоть и дома, / Лежит, что корова, / Оттопырит свои губы, / Поцелует, как не люди...» [Там же: 187]. На момент включения этой песни в повествование Степан и Настя еще не знакомы лично, однако герой легко делится своими переживаниями и с ней, и с остальными женщинами, идущими рядом. Но бабы отмечают, что такая открытость для него не свойственна. Настя же даже в самые тяжелые моменты своей жизни так открыто эмоции не выражала.

Мысли Насти невольно обращаются к Степану, во время жатвы. Ее мысли словно перетекают в песню: «Ах ты, горе великое, / Тоска-печаль несносная! / Куда бежать, тоску девать? / В леса бежать – листья шумят, / Листья шумят, часты кусты, / Часты кусты ракитовы. /» [Там же: 196]. Далее идут слова, которые указывают на то, что эта песня должна исполняться именно незамужней девушкой, что говорит о подсознательной расположенности Насти к нарушению запрета: «Пойду с горя в чисто поле, / В чистом поле трава растет, / Цветы растут лазоревы. / Сорву цветок, совью венок, / Совью венок милу дружку, / Милу дружку на головушку: / «Носи венки – не скидывай, / Терпи горе – не сказывай!»» [Там же: 196]. Степан уже проникнул в ее сознание настолько, что слышит ее мысли и отвечает ей тоже песней, будто продолжающей мысль героини: «Как изгаснет зорька ясная, / Как задремлет свекровь лютая / А моя жена сварливая, – / Выходи, моя лебедушка, / Во зеленую дубровушку, / Во густой куст во калиновой. / Соловьем я свистну,

молодец. / На мой посвист ты откликнешься / Перепелочкою-пташечкой, / Свое горе позабудем мы, / Простим грусть-тоску сердечную. / Выходи, моя зазнобушка, / На совет, любовь, на радости, – / На зеленую кроватушку. / Приголубь меня, касаточка!» [Там же: 197]. Далее прослеживается мотив песен неженатых молодцев: «Расчеши мне кудри русые; / Посмотреть дай в очи черные, / Целовать дай плечи белые». Героиня замечает: «Господи! Чтой-то он меня словно манит своей песнею» [Там же]. Лирическое слияние героев приобретает роковой характер. И, действительно, после того, как Настя и Степан «спеваются», песни потихоньку исчезают из ткани повествования.

Народная лирика в повести Лескова не только непосредственно звучит в исполнении героев, но и насыщает их речь песенной лексикой. Исследователь Горелов указывает на то, что «сознание пельщиков проникнуто песней <...> они естественно приправляют речь песенными образами, употребляют инверсированную фольклорную фразеологию, переходят в музыкально-поэтические интонации: «Меня твоя душа кроткая да доля кручинная совсем с ума свели»; «Помолиться за мою любовь за горькую»; «Чего ты как тень сухая, за мной тащишься?»» [Горелов 1988: 135]. Подобные примеры образности и интонаций можно перечислять и далее. Например, в обращении Степана к Насте: «Касатка моя! Голубочка! <...>» [Лесков 1973: 193], в размышлениях Насти во время жатвы: «А то, что я такое? Ни девушка, ни вдова, ни замужняя жена» [Там же 196]. В поток сознания героев такая лексика вплетается естественно, сама собой. Герои говорят песней, думают песней, пытаются осмыслить свои состояния, свою жизнь через песню.

Песня является не только выразителем, но и своеобразным катализатором состояния героини. В святочной сцене, в период ее песенного молчания, когда она слышит величальную песню ей и Григорию, она не выдерживает такого испытания. В самое сокровенное – в ее песенный мир, который является ее убежищем, в который она помещает самые тайные помыслы, – вторгается чужой ей человек, ставится с ней рядом, даже «<...> близко к сердцу прижимает, Настасьюшкой называет» [Лесков 1973: 127]. В этот момент она еще не вышла за Григория замуж, но становится очевидным, насколько ужасала ее одна мысль об одном его присутствии.

Настя вступает в песенный диалог за время повествования дважды. Во второй раз со Степаном, а в первый раз с Силой Ивановичем Крылушкиным в его доме. Мы видим, что Сила Иванович тоже выражает свои мысли, эмоции через песню: «С час почитал Сила Иваныч, потом встал, застегнул пряжки тяжелой книги и, идя к своей спальне, остановился перед окном, открыл его и долго, долго смотрел. <...> Крылушкин посмотрел на освещенное поле, потом вздохнул и, машинально открыв свои ветхие клавикорды, тронул старыми пальцами дребезжащие клавиши и сильным еще, но тоже немножко уже дребезжащим голосом запел: «Чертог твой вижду, спасе мой! украшенный, и одежды не имам, да вниду в онь <...>»» [Лесков 1973: 174]. Несмотря на то, что Настя не стала петь Крылушкину, именно песня и его отношение к ней побуждает героиню открыться целителю, рассказать всю свою жизнь. При этом, наблюдается их взаимное почтение: Настя говорит: «<...> Я и сама охотница была петь песни, да только мы глупы, неученые, таких-то хороших песен, как вот эти, мы не знаем. Мы все свои поем, простые, мужицкие песни». На это Сила Иванович отвечает: «Уж на что же ты, молодка, лучше нашей простой песни! Ты ее не хай. Наша песня такая сердечная, что и нигде ты другой не сыщешь» [Лесков 1973: 175]. Порыв Силы Ивановича творить свой мир, свое пространство, жить в нем, так же разобьется о социокультурные условия того времени, как и порывы Насти и Степана.

Таким образом, песня в повести Лескова становится незаменимым инструментом для раскрытия психологических состояний, внутреннего мира героев, поддерживает развитие сюжета, способствует выражению авторской позиции.

Литература

Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л. : Наука, 1988. 289 с.

Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 284 с.

Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 6 т. / общ. ред. Б. Я. Бухштаб. М. : Правда, 1973. Т. 1. 432 с.

Озеров Л. Поэзия лесковской прозы // В мире Лескова: сб. ст. / сост. В. Богданов. М. : Сов. писатель, 1983. С. 261-288 .

Поздина И.В. Жанровая специфика прозы Н.С. Лескова 1860-х годов Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2011. 198 с.

© Колосова А.Д. , 2017

Кукарцева М.С. (Екатеринбург, УрГПУ)

Трансформация балладного жанра в стихотворении

А. Ахматовой «Новогодняя баллада»

Аннотация. В статье рассматривается стихотворение А. Ахматовой «Новогодняя баллада» (1923). Это стихотворение явилось поворотным в творческом пути поэта, оно послужило одним из решающих поводов к многолетнему замалчиваю, жесткой цензуре и ограничению деятельности А. Ахматовой. В работе прослеживается актуализация балладной традиции на уровне сюжета, мотивов, героев, исследуется роль балладной семантики и причины обращения А. Ахматовой к данному жанру. Ощущение неотвратимой трагедии, нависшего рока, острое предчувствие надвигающейся беды характерно для творческого мира А. Ахматовой и крайне близко балладному жанру. А. Ахматова трансформирует балладный жанр в направлении лиризации и автопсихологизации балладного субъекта. Анализируется сюжет стихотворения, построенный на основе автобиографических фактов. А. Ахматова, используя жанр баллады, демонстрирует сложность и противоречивость бытия и потрясение перед таинством жизни и смерти за счет неожиданной, нарочито трагической пророческой развязки в финале.

Ключевые слова. баллада, смерть, А. Ахматова, пророчество, лиризация жанра.

Kukartseva M. S. (Yekaterinburg, USPU)

The transformation of the ballad genre in

Akhmatova's poem «New Year's Ballad»

Abstract. In the article we consider A. Akhmatova's poem «The New Year's Ballad» (1923). This poem was a turning point in the creative path of the poet, it served as one of the decisive reasons for the perennial silence, strict censorship and restriction of the activities of A. Akhmatova. In the work we can follow the actualization of the ballad

tradition at the level of the plot, motives, and heroes, we explore the role of ballad semantics and the reason for the treatment of A. Akhmatova to this genre. The sensation of an inevitable tragedy, impending fate, the acute foreboding of impending disaster is characteristic of A. Akhmatova's creative world and extremely close to the ballad genre. A. Akhmatova transforms the ballad genre in the direction of lyricism and autopsychologization of the ballad subject. We analyzed the plot of the poem, built on the basis of autobiographical facts. A. Akhmatova, using the ballad genre, demonstrates the complexity and contradictory nature of being and the shock before the mystery of life and death due to an unexpected, deliberately tragic prophetic denouement in the finale.

Keywords: ballad, death, A. Akhmatova, prophecy, lyric genre.

А. Ахматова. Новогодняя баллада

И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.

Это муж мой, и я, и друзья мои
Встречаем Новый год.
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отравы, жжет?

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое
И вспомнив Бог весть о чем,
Воскликнул: «А я за песни ее,
В которых мы все живем!»

Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ

Промолвил: «Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет». <1923> [Ахматова 1998: 396].

Стихотворение «Новогодняя баллада» написано в 1923 г. и помещено в сборник А. Ахматовой «Бег времени» 1965 г. В сборнике баллада объединена по общей тематике вместе с другими стихами в книгу (обозначение А. Ахматовой) «Венок мертвым». Особое композиционное значение «Новогодней баллады» в цикле отмечают Н. Лейдерман и А. Тагильцев в очерках «Поэзия Анны Ахматовой» в связи с тем, что стихотворение является ключом цикла, который в свою очередь можно рассматривать как «венки сонетов» [Лейдерман, Тагильцев 2005: 60-70].

Начиная с 1922 г., стихи А. Ахматовой подвергались жесткой цензурной правке, а с 1925 по 1939 гг. и с 1946 по 1955 гг. ее книги не печатались совершенно (за исключением стихотворений из цикла 1950 г. «Слава миру!»). Сама А. Ахматова в заметке 1965 г. «Коротко о себе» писала: «С середины 20-х годов мои новые стихи почти перестали печатать, а старые – перепечатывать» [Ахматова 1966: 30], поэтому сюжет баллады намеренно «скрыт».

М. Кралин в примечаниях к циклу «Венок мертвым» отметил, что данное стихотворение послужило своего рода конспектом будущей «Поэмы без героя», где отражается взгляд А. Ахматовой на современную ей эпоху, от Серебряного века до Великой отечественной войны [Ахматова 1990: 413]. Действительно, мы можем увидеть это в содержании поэмы. А. Ахматова делает отсылку к «Новогодней балладе», используя цитату из стихотворения:

Но...

Господняя сила с нами!

В хрустале утонуло пламя,

«И вино, как трава, жжет». [Ахматова 1988: 97].

В названии стихотворения «Новогодняя баллада» автор сразу дает читателю установку на жанр, прямо о нем заявляя. И в поэме есть герои, принадлежащие к иному миру, не подвластному законам человеческого существования, что является неотъемлемой частью балладного сюжета.

С начала первой строфы эпитеты *облачная мгла* и *тусклый взор* задают мрачный и беспокойный эмоциональный тон, деэпричастие *скачущая* (*И месяц, скачущая в облачной мгле*) передает атмосферу глу-

бокого одиночества, в котором лирическая героиня встречает новый, 1923 год. На столе стоят шесть приборов, из которых только один пуст. Возможно, этот прибор принадлежит самой лирической героине, которая находится на грани мира живых и мира мертвых. Пять остальных приборов поставлены для тех, кто не может быть сейчас за столом. Под обращением *муж мой*, рассматривая стихотворение в автобиографическом ключе, скорее всего, можно понимать В. Шилейко, фактического мужа А. Ахматовой до 1926 г. М. Кралин в Полном собрании сочинений Ахматовой разделяет образы *хозяина* и *мужа*. Однако если принять версию, что пять полных приборов предназначены тем, кто физически отсутствует, то можно предположить, что в обращении *муж мой* имеется в виду Н. Гумилев, расстрелянный 26 августа 1921 г., то есть происходит «наложение» двух реальных прототипов. Тенденцию к контаминации в лирике А. Ахматовой отметил С. Кормилов [Кормилов: 1998: http://society.polbu.ru/kormilov_lithistory/ch13_all.html дата обращения: 25.03.17].

Начиная со второй строфы, героиня рассказывает о тех, кто должен быть с ней рядом в этот праздник, но кого уже с ней нет и быть не может. Используется глагол настоящего времени несовершенного вида *встречаем* *Новый год*, который усиливает жуткое ощущение ирреальности происходящего, ведь в настоящем времени пребывание этих людей за одним столом с лирической героиней невозможно. Еще больше это ощущение усиливается за счет сравнений, которые будто сулят гибель и самой лирической героине: *пальцы словно в крови; вино, как трава*.

Баллада содержит несколько аллюзий к предыдущим стихотворениям самой А. Ахматовой и автобиографические отсылки. Так, например, под строкой *Отчего мои пальцы словно в крови...* мы понимаем намек на Б. Анрепа, русского художника-монументалиста, литератора Серебряного века, которому А. Ахматова посвятила более тридцати стихотворений. Б. Анреп навсегда покинул Россию после Февральской революции в последних числах февраля 1916 г. Эта строка явно отсылает нас к стихотворению 1917 г. «Мне голос был. Он звал утешно...»: «*Я кровь от рук твоих отмою...*».

Тема «отравленного вина» («*И вино, как отравы, жжет*») всегда связана у А. Ахматовой с именем А. Лурье, российско-американским композитором, критиком, который, как и Б. Анреп, навсегда покинул Россию в 1922 г.

Хозяин, поднявший полный стакан, произносит тост из загробного мира, что создает жуткую атмосферу и ощущение горечи:

*Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!*

Местоимение *все* указывает на масштаб трагедии представителей интеллигенции послереволюционной России.

В четвертой строфе лирическая героиня вспоминает своего друга, который восторженно восхваляет поэта:

*... А я за песни ее,
В которых мы все живем!*

Строфа также имеет автобиографическую отсылку к самой А. Ахматовой. Друг здесь – русский поэт, критик, литературовед Н. Недоброво, творчество которого оказало очень большое влияние на А. Ахматову. Так, его статья «Анна Ахматова» сама Анна Андреевна считала провидческой, лучшей из всего, что было написано о ее творчестве. Н. Недоброво умер 15 декабря 1919 г., и о его смерти с горечью вспоминает героиня «Новогодней баллады».

В последней строфе автор упоминает *третьего*, поэта Вс. Князева, тесно связанного с акмеистами, который покончил с собой 5 апреля 1913 г. и стал впоследствии одним из главных персонажей «Поэмы без героя». Он, *не знавший ничего* о послереволюционных событиях, становится одним из главных героев стихотворения, в уста которого автор вкладывает фразу:

*Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет.*

Готовность принять неотвратимость смерти выражается в строгой, сдержанной интонации, создаваемой с помощью точной перекрестной рифмовки в четверостишиях дольника, завершенностью всех строк, мужскими клаузулами. Обращает на себя внимание "лишняя" строка в последней строфе, в которой речь идет о том, «кого еще ... нет» среди мертвых или среди этого тесного круга друзей. В первом случае, предрекается гибель самой героине, во

втором случае – это указание на таинственного "гостя из будущего".

Таким образом, светлый новогодний праздник оборачивается мрачным предвестником тяжелого периода в истории России, влекущего за собой кровавые времена и трагические переживания. Через наречие *еще* автор предрекает скорую гибель новых лучших представителей страны и всего народа в целом. Традиция новогодних стихов оформилась еще до «Новогодней баллады». Тема пророчества о судьбе поколения звучит в стихотворении А. Ахматовой 1913 г. «Все мы бражники здесь, блудницы...», герои которого пока еще живы, и в стихотворении Г. Иванова, «В тринадцатом году, еще не понимая...», написанном им в годы эмиграции.

Акцентируя внимание на жанровой отнесенности стихотворения к балладе, А. Ахматова в лаконичной форме передает острую драматическую напряженность происходящего. Эпический сюжет о новогоднем застолье с мертвыми гостями излагается фрагментарно, оставляя большой простор фантазии читателей, которые через повествовательный сюжет, окрашенность лирическим мрачным, меланхоличным тоном, биографические и культурные отсылки стихотворения могут догадаться о героях повествования и о событиях, на которые намекает автор.

«Новогодняя баллада» близка к романтической балладе, которая отличается пристрастием к необычному, ужасному, к тому, что неподвластно логике и разуму, преобладанием эмоционального начала над рациональным. В подтексте баллады представлены трагические события, которые привели героев к роковому исходу. Диалог лирической героини с *третьим* в последней строфе также является неотъемлемой частью балладного сюжета.

Несмотря на то, что события в балладе друг от друга отделяют некоторые промежутки времени, создается иллюзия одновременности происходящего. В балладе XX века происходят изменения, которые отличают ее от классической баллады: отказ от безличного повествования, который приводит к доминированию лирического компонента, происходит размывание границ между жанровым субъектом и лирическим «Я». Балладный лиризм еще более усиливается влиянием цепи трагических событий, вытесненных в подтекст. Страшное и чудесное из мира смерти отсылает не к фанта-

стическим существам, а к документальной фактической реальности, то есть в балладе воссоздается образ советской истории как жуткого антимира, убивающего лучших, а главное – поэтов. Страшны не мертвые, а та жизнь, которая обрекает на смерть – в этом заключается инверсия балладного двоемирия.

А. Ахматова, используя жанр баллады, выходит за рамки других романтических жанров, демонстрируя сложность и противоречивость бытия и потрясение перед таинством жизни и смерти за счет неожиданной, нарочито трагической пророческой развязки в финале.

Литература

Ахматова А. А. Собрание сочинений в 2 томах. Том 1. – М., 1990.

Ахматова А. А. Собрание сочинений в 6 томах. Том 1, 3. – М., 1998.

Ермоленко С. И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века / Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века – Свердловск, 1989.

Кормилов С.И. История русской литературы XX века (20-30-е годы): основные имена. А.А. Ахматова. URL: http://society.polbu.ru/kormilov_lithistory/ch13_all.html

Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Поэзия Анны Ахматовой – Екатеринбург, 2005.

Семенко И. Жуковский – М., 1982.

Сильман Т. Заметки о лирике. – Л., 1977.

Словарь литературных терминов. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>

Советские писатели. Автобиографии. Том 3. – М., 1966.

© Кукарцева М.С., 2017

Куриленко М. В. (Пермь, ПГГПУ)

Смеховой мир Ю. Буйды (Рассказ "Закон Жунглей")

Аннотация. В статье анализируется центральный рассказ цикла Ю. Буйды «Жунгли» – «Закон Жунглей». С опорой на концепции М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева и О.М. Фрейнденберг описывается комическое начало в художественном мире Юрия Буйды.

Ключевые слова. Ю. Буйда, смех, антимир, рассказ, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев.

Kurilenko M. V. (Perm, PSHPU)

Humorous world Y. Buida (The Story "Zakon Zhunglei")

Abstract. The article analyzes the central story cycle Y. Buida "Zhungli" – "Zakon Zhunglei". Relying on the concept of M. M. Bakhtin, D. S. Likhachev and O. M. Freidenberg describes a category of laughter and its place in the construction of the artistic whole.

Keywords. Y. Buyda, laughter, antiworld, story, M.M. Bakhtin, D.S. Likhachev.

«Смеховой мир Древней Руси» [Лихачев 1984] – известный труд Д.С. Лихачева, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Концепция ученых утверждала цельность русского средневекового сатирического корпуса текстов, создание антимира по отношению к официальной культуре: «Внешне, в своем первом поверхностном слое, смех нарочито искажает мир, экспериментирует над миром, лишает мир разумных объяснений, причинно–следственных связей и т.п. Но, разрушая, смех одновременно созидает — творит свой фантастический антимир, который несет в себе определенное мировоззрение, отношение к окружающей действительности...» [Лихачев 1984:203]. Названием настоящей статьи мы хотим подчеркнуть цельность мира Юрия Буйды и особый, нелитературный по своему генезису характер его комизма. Такой смех является цементирующим основанием лучшего, на наш взгляд, цикла Буйды «Жунгли» [Буйда 2010], который стал предметом нашего внимания.

Задача работы – охарактеризовать природу смеха в рассказах Юрия Буйды и его место в построении художественного мира писателя.

Смех – категория более архаическая, чем комизм. Нам представляется, что корни смеха у Буйды именно архаического порядка. Поэтому исследовательская стратегия в изучении такого смеха может опираться на идеи книги О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» [Фрейденберг 1997], рассматривавшей первобытное мировоззрение сквозь призму двух важнейших метафор – жизни и

смерти, и на концепцию карнавального смеха у Бахтина (в известной работе о Рабле [Бахтин 1990]).

«Закон Жунглей» (2010 г.) – главный рассказ в сборнике «Жунгли» - в нем можно восстановить модель мира всего цикла. Это ключевой фрагмент большой картины, созданной Буйдой. «Жунгли» - разговорное самообозначение образа жизни людей, живущих в поселке за кольцевой московской автодорогой. В этом локусе оформляется образ периферийного по отношению к Москве и перевернутого, нищего постсоветского антимира: «Здесь стояли здание типографии, где печатали бухгалтерские бланки, четыре пятиэтажки с потеками гудрона на стенах, десяток приземистых барачков из красного кирпича, множество сараев, гаражей, ... хибар... жили нелегалы – таджики, узбеки, афганцы и бог весть кто еще» [Буйда 2010: 58]. Это пространство станет основным местом действия всего цикла Буйды «Жунгли». Здесь определяется и характер главного героя Штопа. В рассказе он остро, до собственного самоуничтожения, переживает смерть внука. Но при этом рассказ по-настоящему трагический и смешной.

В антимире важна его география, она организует символически нагруженный хронотоп. Где-то далеко в центре мира – Москва, олицетворяющая цивилизацию, на периферии – Вторая типография, Жунгли, «адское» место, здесь «жили по большей части старики, инвалиды и алкоголики» [Буйда 2010:58]. Однако в символическом плане мирок этот обретает гротескно-всеобъемлющие размеры. Штоп «женскую задницу называл европой», а его дочь Камелию «сравнивали с коровой ... но на самом деле она была огромной страной ... на Камелию пошло так много стройматериалов, что на Европу уже не осталось: взгляните на карту, найдите там Бельгию или, например, Данию, и вы поймете, чем все это обернулось для Старого света» [Буйда 2010:72]. Камелия – это вся Россия «со всей ее ленью, пьянью и дурью, с ее лесами, полями и горами, великими реками и бездонными озерами, с медведями, зубрами и соболями, со всеми ее цивилизованными народами и дикими племенами» [Буйда 2010:с.74]. Это почти мифологическое отождествление персонажа с пространством обретает политическую идеологическую заостренность: друг Камелии набрасывался на

таджиков со словами: «Знаешь, кто я? Я Москва. А ты – Америка. И сейчас Москва покажет тебе дружбу народов!» [Буйда 2010:77].

Время в хронотопе так же символично. В рассказе упоминаются две конкретные даты: 1 мая и 7 ноября (главные советские праздники), однако действие в рассказе происходит перед и во время Пасхи, в страстную неделю. Таким образом, постсоветское пространство живет в мистериальном времени.

Пространство остается при этом реалистически-постсоветским: О мощи советского напоминают разрушающиеся памятники. На центральной площади стоит памятник Пушкину, сделанный из памятника Сталину, и ржавый бюст Сталина в огороде у Штопа. Это знаки, фетиши советской власти. Описан, то есть, ветшающий советский миф, где жив еще значок общества книголюбов, который Штоп прикреплял к своему пиджаку, собираясь на свидание, а прозвища здесь даются из популярных советских мультиков (Крокодил Гена).

Магические символы советского мифа подвергаются десакрализации, делаются «пустыми». Примечательно, что фигур(к)а Ленина «при галстучке, в пиджачке, брючках, ботиночках, со сложенными на груди ручками» (вечно живой, как и полагается) помещается внутрь пасхального яйца. Штоп бережно хранит фигурку и каждый раз при виде его радуется: «как живой, сучара!» [Буйда 2010:60].

Подытожим: Жунгли – постсоветский миф советского пространства. Советский миф – бессознательное, неискореняемое из человека. Пространство Жунглей – карнавалено перевернутый советский миф, тотальное высмеивание системы, антимир, понятный в своем причудливом языке.

Главный, кто переиначивает этот мир, ломает его, создает *антимир* (термин Лихачева), – Штоп: «У старика были какие-то особые, загадочные отношения со словами вообще и с человеческими именами в частности» [Буйда 2010:65]. Штоп – демиург этого мира, дающий вещам новые имена: Свою жену «он называл Жозефиной, хотя по документам она была Зинаидой» [Буйда 2010:65]; Если жена Жозефина, значит, он считает себя Наполеоном, властителем, королем, что подтверждает демиургическую природу героя. Дочь стала Камелией. Цветок это или женщина, торгующая собой? Внук Штопа, урод, с отростками на спине, – Франц Фердинанд. В

тексте его никто никак не называет, только врач однажды назвал его Йозеф Штраус. Франц Фердинанд, наследник престола Австро-Венгрии, был убит сербским студентом, что положило начало Первой мировой войне (он практически был последним правителем разрушившейся страны). То есть внук для старика был королем, смерть которого привлекла необратимые перемены. (Шут Штоп – в духе карнавального переворачивания - пародия на короля). Имя австрийского композитора Йозефа Штрауса связывает текст и его героев с классической музыкой, не зря, когда Штоп играет на гармошке, вспоминает Моцарта и Чайковского.

Кто же Штоп? Шут, юродивый или дурак? Разберемся с каждым понятием.

Шут принадлежит карнавальному миру. Карнавал – это особый диалог мира и человека, особое состояние всего мира. По Бахтину, карнавал – это «вторая жизнь народа, организованная на начале смеха», это «временный выход за пределы обычного (официально-го) строя жизни», переворачивание мира, пародия на него. Это великий «праздник смен и обновлений... он торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» [Бахтин 1990:13]. Нельзя в точности сказать, естественно и стихийно так Буйда понимает смех, или как филолог он воспринял идею карнавала отчасти из работ Бахтина.

В рассказе видим множество маркеров карнавального мира [Бахтин 1990], которые содержат не только смеховое, а по большей части трагическое начало. Во-первых, это *площадное смеховое действо*: жители Жунглей придумали особый обряд перед Пасхой: сначала нужно было поймать черного пса, который олицетворял дьявола, во время Пасхи следовало «выпустить этого черного зверя, облитого дегтем, на площади, поджечь, забросать камнями, насладиться муками, загнать в бездонный колодец или забить до смерти, одержав и на этот раз победу над дьяволом» [Буйда 2010:90]. Однако на карнавале не убивают. Этот ритуал очищает не через смех, а через убийство, что приводит нас к пониманию мира жунглей как мир не карнавального, а «кинишного», трагического антимира. Во-вторых, многочисленные ругательства, сквернословие как формы фамильярно-площадной речи. В-третьих, обилие

прозвищ. И, конечно, **гротеск** – как главный прием в исследуемом рассказе (и в сборнике в целом). Приведем самый яркий пример. Тело Камелии – это Земля: «Камелия была державой, стобашенной твердыней, одним из тех китов, благодаря которым земля держалась над поверхностью кипящего мирового молока, или одним из трех слонов, на которых стоял мир, или хотя бы ногой того слона. Господь сотворил ее лично, с таким же рвением, с каким творил землю, небо и Великую китайскую стену» [Буйда 2010:72].

Является ли Штоп шутком в том смысле, в каком его понимал Бахтин? Отчасти. Он играет на гармошке, орет песни, пьет свой пунш (самогон и варенье), пляшет, веселит всех. Но это **не** карнавальная маска. Он такой по природе своей. Это естественные проявления его души. Штоп принадлежит карнавалу в том смысле, что он переворачивает существующий мир, акцентирует на материально-телесном низе и переименовывает все вокруг. Но в текстах Буйды нет игры, нет театральности. Перед нами смех так, как его понимают авторы работы «Смех Древней Руси»: «Смех возвращает миру изначальную хаотичность. Смех создает мир нарушенных отношений, нелогический, свободный от порядков и условностей, желанный и беспечный. Смех как мировоззрение. Смысл смеха заключается в разрушении значений и упорядоченности знаков, их обесмысливание, построение мира без системы – антимира» [Лихачев 1984:12].

В мире антикультуры Буйды центральное место занимает кабак («Собака Павлова»), нищета и пьянство. Жизнь сделала крошечный мир слишком похожим на действительный, а в мире культуры показала его фактическую неупорядоченность и несправедливость. Смех нарочито искажает мир, лишает его разумных объяснений, тем самым созидает, творит антимира, стремясь к завершенности.

В таком случае, может, стоит отнести Штопа к категории «юродивых» о которой пишут Лихачев и Панченко? Юродство – это зрелище, это протест против общества, против мира. «Ночью юродивый — одиночка. Наедине с собой или с доверенным человеком он не безумен. Днем юродивый на улице, на людях, в толпе ... На людях юродивый надевает личину безумия, «глумится», как скорморох, «шалует». Всякое людное место становится для него сценической площадкой» [Лихачев 1984:82]. Нет, Штоп не юродивый.

Он не пытается обличить пороки этого мира, еще раз подчеркнем, он абсолютно не театрален, это не игра на публику.

Обратимся теперь к трактовкам дурака и шута Фрейденберг. Они выполняли одну функцию – глумились над королем, высмеивали его, обличали и порицали. Они нужны были царям/королям, чтобы видеть реальность. То, что действительно происходит среди народа [Фрейденберг 1997:99]. Штоп – сам себе король и сам себе шут. Он видит «свой» мир со всех сторон. Строит и осуждает его. Именно поэтому его антимир целостен.

В конце рассказа Штоп ворует черного пса, предназначенного для пасхального ритуала, спасает его и «воскресает» с ним в своем доме под звуки проигрывателя. Вот в этом созданном хаосе, ужасе, инишном мире для них «нету больше смерти!» [Буйда 2010: 115]. То есть в мире падших случилось символическое воскресение. Таким образом, обозначив в «Законе Жунглей» и черты некоего *антимира*, и черты *карнавального мира*, мы пришли к выводу о том, что Буйда соединяет (сознательно или нет) обе эти концепции.

Литература

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Худож.лит., 1990.

Буйда Ю.В. Жунгли / Юрий Буйда. – М. : Эксмо, 2010.

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н.В. «Смеховой мир» Древней Руси. М.: Наука, 1984.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. — М.: Лабиринт, 1997.

© Куриленко М.В., 2017

Кутовая Л. А., Кудреватых А. Н. (Екатеринбург, УрГПУ) «Капитанская дочка» А. С. Пушкина: к постановке проблемы жанра

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные вопросы изучения «Капитанской дочки» А.С. Пушкина. Обращается внимание на то, что вопрос о жанровой специфике произведения до сих пор в литературоведении является дискуссионным. Чаще всего исследо-

ватели называют его повестью или романом. Наиболее оправданной представляется определение «роман».

Ключевые слова. русская литература, А.С. Пушкин, «Капитанская дочка», жанр, повесть, роман.

Kutovaya L. A., Kudrevatykh A. N. (Yekaterinburg, USPU)
“Captain's daughter” Pushkin: the problem of genre

Abstract. The article deals with topical issues of studying the "Captain's daughter" A.S. Pushkin. It draws attention to the fact that the question of genre specificity of the work is still in literary criticism is debatable. Most often, the researchers call it the story or the novel. The most justifiable seems the definition of "novel".

Keywords. Russian literature, A.S. Pushkin, "The captain's daughter", genre, story, novel

«Капитанская дочка» А.С. Пушкина одно из последних завершённых произведений писателя. Оно очень часто становится предметом научных исследований и критических статей, а также входит в обязательную школьную программу. Несмотря на это, по сей день существует ряд дискуссионных вопросов: идейное содержание, жанровое своеобразие и другие. С нашей точки зрения, от того как мы определяем жанр данного произведения зависит интерпретация его идейно-художественного своеобразия. Именно поэтому данная проблема является для нас ключевой.

Сам Пушкин в своих письмах и других упоминаниях почти всегда называл «Капитанскую дочку» романом. [Пушкин 1948: 70]. Лишь в одном наброске предисловия употреблен термин «повесть»: «Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском краю» [Белинский 1955: 92]. Здесь термин «повесть» равносителен, по — видимому, понятию «повествования» — эпического произведения, без дальнейшего уточнения жанра.

Определение жанра «Капитанской дочки» должно дать исследователю или ученику ключ к пониманию произведения в целом. Вот почему, несмотря на трудности, приступая к анализу пушкинского произведения, необходимо, прежде всего, заняться определением

его жанра, но, к сожалению, в школе этому уделяют мало внимания.

В школьных программах, в методической литературе, в литературоведческих статьях, предназначенных для учителей, сложилась традиция называть повестью. Обосновывалось это небольшим объёмом, тем, что в произведении ведется повествование и т.д., хотя в новых учебниках литературы «Капитанская дочка» называется романом и, тем не менее, учителя нередко продолжают преподносить своим ученикам произведение «Капитанская дочка» как повесть.

В большинстве программ изучать «Капитанскую дочку» предлагается в 8 (В. Г. Маранцман) или 10 классе (А.А. Леонтьев и др.). В школьной практике «Капитанская дочка» рассматривается, прежде всего, как историческая повесть, а тема народного восстания, душой которого является Пугачев, как центральная. Поэтому ведущее место отводится проблеме отношения к восстанию Гринева, Пугачева и самого автора, который выступает на стороне Пугачева. Значительное внимание уделяется сопоставлению образов, в том числе автора и рассказчика, языку произведения, а не жанру.

Опираясь на утвердившуюся в литературоведческой науке позицию касательно пушкинского творения, Г.И. Беленький в работе над текстом «Капитанской дочки» обращает внимание на систему образов повести, мотивируя это тем, что «повесть Пушкина – органический сплав социального и морально-этического, конкретно-исторического и общечеловеческого. В общей структуре повести равно необходимы Пугачев и Екатерина Вторая, Гринев и Маша Миронова, Хлопуша и Швабрин, картины восстания и бытовые сцены» [Беленький 1969: 25].

А. С. Дегожская предлагает ученикам поразмышлять, почему Пушкин дал своему произведению название «Капитанская дочка»: «Назвав повесть «Капитанская дочка», Пушкин привлек внимание цензоров, читателей и критиков к семейной теме произведения, к любовной линии повести и отвлек от «запрещенной» темы – восстания и Пугачева. Этим Пушкин содействовал появлению повести в печати» [Дегожская 1971: 125].

В. Г. Маранцман тоже называет «Капитанскую дочку» повестью и отмечает, что «Название повести Пушкина подчеркивает косвенное отношение центральных героев к истории, которая предстает в

форме «семейственных записок»» [Маранцман 1999: 243]. О композиции он замечает: «Драматизм сопоставления человека исторического, наделенного активной волей и завоевывающего, дарующего свободу и волю другим людям (в том числе Гриневу и Маше), с человеком частным, существующим в пределах своей судьбы, собственных чувств и послушным традиционной колее жизни, определяет композицию повести» [Маранцман 1999: 244].

Как мы можем наблюдать, учёные-методисты в своих системах уроков называют «Капитанскую дочку» именно повестью. К сожалению, не приводятся убедительные доказательства, почему произведение именно повесть, а не роман.

Что касается литературоведения, то здесь споры о жанре произведения остаются не завершёнными. Небольшой объём и внешняя простота сюжета дают основание некоторым ученым определять «Капитанскую дочку» как повесть. Этой точки зрения придерживаются М. И. Гиллельсон, И. Б. Мушина, Н. Л. Степанов, Ю. М. Лотман и др.

Ю. М. Лотман пишет: «Архивные разыскания и публикации документов, равно как и тонкий анализ идейного содержания повести в работах Ю. Г. Оксмана, производимый на обычном для этого исследователя широком идеологическом фоне, и рассмотрение художественной природы повести, ее места в истории формирования пушкинского реализма в книге Г. А. Гуковского составляют высшие достижения советского литературоведения в этой области» [Лотман 1995: 212].

Как правило, аргументы в пользу этой точки зрения не приводятся, и название произведения повестью происходит по традиции.

Исследователи, считающие «Капитанскую дочку» романом, приводят в качестве главного аргумента тот факт, что сам Пушкин обычно называл своё произведение романом. «Этим жанровым обозначением он пользовался и в 1833 г., когда его роман ещё не вышел из стадии самых предварительных намёток плана, и в 1836 г., когда «Капитанская дочка» была уже опубликована» [Александрова 2003: 82].

Литературоведы, придерживающиеся данной точки зрения, отмечают широкий исторический материал, который лег в основу

произведения, а также нравственные, социальные и философские проблемы, поставленные А.С. Пушкиным.

По мнению Л. С. Сидякова, понятие повести «не соответствует жанровой природе «Капитанской дочки», очевидно обладающей всеми признаками исторического романа; небольшой объём произведения не противоречит представлениям времени его создания и обусловлен особенностями пушкинской манеры» [Сидяков 1973: 218].

Работа Ю. Г. Оксмана позволяет понять почему возникает определение «роман». Он связывал определение жанра «Капитанской дочки» с традициями литературных изданий 1830-х годов: «Повесть, даже очень небольшая по своим размерам, но значительная по своей проблематике - философско-исторической, политической или общественно-бытовой, - всё чаще и чаще обозначалась в русской печати 1830-х и 1840-х гг. как "роман"» [Оксман 1984: 145 - 199]. Именно так стали подходить к определению жанра уже в XIX веке.

Д. Д. Благой называет произведение А.С. Пушкина романом и вслед за В.Г. Белинским сравнивает его с «Евгением Онегиным»: «Из пушкинского романа в прозе («Капитанская дочка»), в противоположность его же роману в стихах, нарочито исключено субъективное начало – личность автора. Но по энциклопедической широте охвата русской действительности последней трети XVIII века «Капитанская дочка» представляет собой явление, аналогичное «Онегину»» [Благой 1981: 18].

Б. С. Мейлах так же называет произведение романом и отмечает следующие особенности: «"Капитанская дочка" - тип романа, который отличается от эпопеи, ориентированной на народное прошлое, тем, что, изображая это прошлое, не рисует его как отошедшую навсегда в историческую даль веков эпоху» [Мейлах 1984: 160]. В работе подчеркивается вневременная значимость произведения.

С.М. Петров, исследуя русский исторический роман XIX века, писал: «Несмотря на небольшой объём, «Капитанская дочка» - исторический роман широкого тематического плана. В нём нашли правдивое отражение жизнь народа, крестьянское восстание, местное захолустье и губернское дворянское общество, облик зате-

рянной в степях крепости и двор Екатерины II. В романе выведены лица, представляющие разные слои русского общества, обрисованы нравы и быт того времени. «Капитанская дочка» даёт широкую историческую картину русской действительности эпохи Пугачёвского восстания» [Петров 1964: 440]. Исследователь находит черты романа в выбранном произведении и делает вывод, что ««Капитанская дочка» явилась первым завершённым реалистическим историческим романом в русской литературе» [Петров 1964: 440].

Монография Г.П. Макогоненко представляет собой ценный опыт анализа «Капитанской дочки». В книге рассматривается история замысла, жанровое и художественное своеобразие этого произведения А.С. Пушкина. Интересны трактовки образов героев в романе. Учёный называет произведение «историческим романом нового типа» и анализирует специфику его реализма [Макогоненко 1977: 112].

Обзор исследований творчества А.С. Пушкина приводит нас к мысли, что вопрос о жанровом своеобразии «Капитанской дочки» наиболее спорен и требует дальнейшего исследования. От того как мы определим жанр произведения будет полностью зависеть его дальнейшее восприятие.

Изучив различные точки зрения на эту проблему, на данном этапе более аргументированным нам представляется мнение литературоведов определяющих жанр произведения как исторический роман. В дальнейшем исследовании мы будем придерживаться этой точки зрения и предпримем специальный анализ носителей жанра, который позволит нам уточнить жанровое своеобразие «Капитанской дочки».

Литература

Александрова С. В., Келлер Е. Э. Гулянья народные // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. А. К. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003.

Беленький Г.И. Методическое руководство к учебнику-хрестоматии «Родная литература» для 7 класса. – М.: Просвещение, 1969.

Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959.

Благой Д. Д. Гений национальной и всемирной литературы. Драматургия. Проза. // Пушкин А.С. Драматургия. Проза. М.: Правда, 1981. – С. 3-20.

Дегожская А.С. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка» в школьном изучении. – Л., 1971. – 130 с.

Лотман Ю. М. Пушкин. - СПб., 1995. – 847 с.

Макогоненко Г. П. Капитанская дочка А.С. Пушкина. Л.: Художественная литература, 1977. – 112 с.

Маранцман В. Г. Изучение творчества А.С. Пушкина в школе. На пути к А. С. Пушкину. Пособие для учителя и учащихся. В 2 ч. – М.: Владос, 1999. – Ч.1.

Мейлах Б. С. Творчество А.С. Пушкина: Развитие художественной системы. М.: Просвещение, 1984. – 160 с.

Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л.: Наука, 1984. – С. 145-199.

Петров С. М. Русский исторический роман XIX века. М.: Художественная литература, 1964. – 440 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений под ред. Н. В. Измайлова; Ред. Д. Д. Благой, Н. В. Измайлов т. XV, М.; Л.: Изд. АН СССР, 1948. – 391 с.

Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига: Редакционно-издательский отдел ЛГУ им. Петра Стучки, 1973. – 218 с.

© Кутовая Л.А., Кудреватых А.Н., 2017

Лузина А. Е. (Екатеринбург, УрГПУ)

Роль образа Чехова в образной системе пьесы Е. Грминой «Сахалинская жена»

Аннотация.Статья посвящена рассмотрению пьесы Е. Грминой «Сахалинская жена», написанной по мотивам жизни и творчества А.П. Чехова. Рассматривается роль Чехова в образной системе пьесы, анализируется связь пьесы Грминой и Чеховского прототекста («Остров Сахалин»). В результате анализа отмечается, что Чехов,

ни разу не появляющийся на сцене, играет огромную роль в жизни остальных персонажей пьесы, становится спасителем и освободителем героев.

Ключевые слова: «новая драма», Е. Гремина, образ Чехова, система образов, остров Сахалин, мотив греха

Luzina A.E. (Yekaterinburg, USPU)

"Sakhalin wife" by E. Gremina and the Chekhov's role in the system of play's images

Abstract. The article is devoted to the play "Sakhalin wife" by E. Gremina, which is written on motives of the life and work by A. Chekhov. The author examines Chekhov's role in the play's imagery system, reviews the association between Gremina's text and Chekhov's prototext ("Sakhalin Island"). The article concludes that Chekhov, who never appears on the stage, plays a huge role in the development of other characters and becomes their savior and liberator.

Keywords. new drama, E. Gremina, the image of Chekhov, system of images, Sakhalin Island, the motive of sin.

Среди фигур, занимающих современных драматургов, можно выделить исторических деятелей, известных людей и – в их числе – конечно, писателей. Художники слова интересны современным авторам и как обычные люди, со своими чувствами, мыслями и желаниями, и как личности исключительные, значимые своими заслугами перед литературой. Вполне предсказуемо одной из самых притягательных фигур для пишущих пьесы стал А. П. Чехов. Образ Чехова встречается у О. Богаева в пьесе «Вишневый ад Станиславского», у Д. Бавильского «Чтение карты на ощупь», у В. Леванова «Фирсиада» и у мн. др.

В нашей работе мы обратимся к творчеству современного драматурга Е. Греминой, основателя и режиссера Театра.doc. По мотивам жизни и творчества А.П. Чехова ею были созданы две пьесы – «Сахалинская жена» (1996) и «Братья Че» (2010). Гремину отличает от названных выше драматургов внимательное отношение к «документу», ее «чеховские» пьесы созданы с опорой на тексты и на факты биографии классика. Рассмотрим пьесу «Сахалинская

жена», попробуем охарактеризовать авторскую технику создания пьесы на основе прототекстов и определить роль Чехова в образной системе произведения.

Пьеса «Сахалинская жена» относится к пьесам «чеховского настроения», или «ретро-пьесам», реализующим неосентиментальную линию в современной драме. Это направление «новой драмы» связано с возвращением к «поэтическому театру», что является прямой противоположностью бытоописательных пьес. Вот что пишет об этом явлении И.А. Канунникова: «После публицистического угара и стремления как можно более жестко и вызывающе обнажить все общественные язвы и социальные пороки, характерные для перестроечного и постперестроечного времени, в современной драматургии отчетливо обозначилась прямо противоположная тенденция. Вместо намеренно антиэстетичных подробностей современной жизни – стремление к изящно выстроенным, поэтическим картинам и образам прошлых эпох; вместо жестко определенного, четкого взгляда на мир – призрачная неуловимость очертаний и настроений, легкая импрессионистичность; вместо безнадежных и беспросветных финалов – светлая печаль и философские отношения к неизбежному «бегу времени»; вместо нарочито грубого языка – классически чистое русское слово» [Канунникова 2003].

«Сахалинская жена» посвящена столетию выхода в свет произведения А.П. Чехова «Остров Сахалин»; эти произведения взаимосвязаны. Так, в «Сахалинской жене» находит свое отражение легенда о гиляцком шамане из «Острова Сахалина». Чехов описывает ее следующим образом: «За обедом же была рассказана такая легенда: когда русские заняли остров и затем стали обижать гиляков, то гиляцкий шаман проклял Сахалин и предсказал, что из него не выйдет никакого толку» [Чехов 1970: 25]. Поэтому гиляки, как пишет Чехов, не только не занимаются земледелием из-за страха перед проклятием шамана, но и вообще не едят растительную пищу, единственное исключение составляет хлеб, который они очень любят: «По свидетельству Невельского, гиляки считают большим грехом земледелие: кто начнет рыть землю или посадит что-нибудь, тот непременно умрет» [Чехов 1970: 133].

Легенда о проклятии шамана известна и Марине из «Сахалинской жены». Поэтому на протяжении всей пьесы мы видим ее пре-

дупреждения о возможных последствиях земледелия: «Наши старики говорят, один есть грех – землю дырять. Кто продырявил землю, тот умрет» [Гремина 1997]. Проклятие шамана действительно воплотилось в реальность – земля Сахалина не способна породить богатый урожай.

Описывая природу острова, Чехов рассказывает и о ядовитом растении – борце. Гремина также использует борец в своей пьесе, но у нее этот цветок становится символом. Борец – порождение Сахалина, его истинное дитя, символ смерти.

Чехов, описывая Сахалин, стремится при помощи деталей усилить реалистичность этого образа, погружает читателя в атмосферу мрачного острова, дает почувствовать его природу. Гремина же, опираясь на произведение «Остров Сахалин», использует конкретные образы и детали, наделяя их символичностью, благодаря чему ее Сахалин становится мифологизированным замкнутым пространством, изолированным, оторванным от внешнего мира. Образ острова у Греминой условен, он призван изобразить среду, в которую попадает человек согрешивший, его состояние и атмосферу несвободы, в которой он вращается.

Действие пьесы происходит на острове Сахалине в то время, когда там проходит перепись населения А.П. Чеховым. Персонажи пребывают в ожидании приезда ревизии доктора Чехова. Мы постепенно знакомимся с героями: со ссыльнокаторжными Иваном, красивым молодым человеком, оказавшимся на острове за поджог, и Ольгой, убившей мужа, со ссыльнопоселенцем Степаном, тружеником, сосланным на Сахалин из-за убийства, со старой гилячкой Мариной, убившей двух мужей, с Унтером, с Доктором. Всех героев объединяют тоска по России, мечта о лучшей жизни и дикая ненависть к острову Сахалину, земле греха, не дающей никаких плодов. Россия по сравнению с Сахалином становится идеальной землей, далекой и недостижимой, превращается в прекрасную мечту. Пространство острова представляет собой замкнутую систему, в которую оказываются заключены все герои. Герои делятся на две категории: «надзиратели» и «преступники». Однако их всех объединяет связь с островом Сахалином, и все они фактически лишены свободы.

Конфликт возникает из-за прибытия на остров Ольги. Ей заранее суждено быть женой одного из поселенцев – Ивана или Степана. Она становится яблоком раздора между этими мужчинами. Понимая это, каждый начинает отказываться от Ольги в пользу другого, чтобы предотвратить возможную беду. Ольга выбирает Степана, так как «ни на кого он не похож»; Иван же напоминает ей того, кого она любила, вызывает в ней симпатию [Гремина 1997]. Они всячески стараются убедить друг друга, что не могут быть вместе, но, тем не менее, вступают в запретную связь, о чем узнает Степан и задумывает совершить убийство. Однако в борьбе человека «с духом Сахалина» побеждает человек – и Степан, проклиная остров, щадит Ольгу с Иваном.

знакомой новой жизни становится то, что на острове, где ничего не может вырасти, всходит посеянное Степаном просо. В доме появляются животные – кошки, Ольга родила трех детишек, царит атмосфера праздника. Иван с новыми товарищами сбегает в Россию, куда рвался каждый день, проведенный на Сахалине. Изменяется жизнь Унтера, который также уезжает в Россию.

В описанной коллизии и в пьесе в целом сквозным мотивом становится мотив греха. Грех приводит героев на Сахалин, он повторяется у преступников: совершив однажды преступление, они оказываются способны пойти на него второй раз. Даже «надзиратели» становятся грешны, попав на землю, пронизанную грехом: Унтер вступает в любовную связь с женой Доктора, а Доктор все чаще начинает задумываться о том, способен ли он сам на убийство.

В образной системе пьесы особое место уделено Чехову. Литератор в пьесе Греминой как сценический персонаж так и не появляется: о нем только говорят, однако постоянные разговоры стягивают к этому образу, как к центру, все сюжетное движение пьесы. Рассмотрим, как относятся к доктору Чехову другие персонажи.

Унтер наиболее близок к иллюзорной фигуре Чехова. Первое упоминание о приезде некоей «таинственной ревизии», которую будет проводить сам литератор Чехов, звучит именно из его уст. Слухи об этом событии слишком неясные, непонятно даже, откуда писатель приезжает – из Москвы или из Петербурга. Унтер с восторгом говорит о Чехове, как об образованной, высокой личности. Более всех в пьесе он суетится перед приездом ревизии: репетиру-

ет, готовит остальных героев к торжественной встрече, активнее всех персонажей воздействует на создание мифа о писателе.

Доктор, напротив, до последнего не желает верить в существование Чехова, отчаянно уверяет и себя, и других героев пьесы в том, что его не касается приезд литератора.

Интересна связь гилячки Марины с образом Чехова. Эта женщина заранее предчувствует, что литератор на Сахалине заболеет и через некоторое время погибнет. Она уверена в его бесполезности на острове, знает, что здесь ему не рады, его никто не ждет. И когда всходит просо, гилячка понимает, что смерть Чехова неизбежна, потому что Сахалин забрал его силы.

Остальные оказываются равнодушными к приезду доктора Чехова, но именно на их судьбы фигура Чехова повлияет наиболее сильно: благодаря нему герои начинают новую жизнь, отказываются от своих грехов.

Характерно, что образ Чехова в основе своей документален, Гремина заимствует и интерпретирует множество деталей, связанных с жизнью и поведением классика. Известно, что Чехов отправился на Сахалин ради переписи каторжного населения. Он прекрасно знал, что эта поездка может привести к заболеванию, но все равно самоотверженно поехал на остров. В пьесе его поступок наполняется особым смыслом. Чехов здесь становится мучеником, практически Иисусом Христом, который пришел искупить вину грешных людей своими страданиями, одержать победу над злом – островом Сахалином. Но до поселения Чехов так и не добирается, мы только слышим о его скором приезде. Эти постоянные разговоры о прибытии его на остров похожи на легенду о Пришествии Христа на Землю. Само ожидание Иисуса может влиять на образ жизни человека: ведь Бог велел нам бодрствовать, чтобы быть готовыми к его приходу. Уже это одно меняет поведение персонажей пьесы: к примеру, Унтер начинает ласково обращаться с каторжными, стремится к знаниям и самосовершенствованию.

Иоанн Креститель говорил людям: «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня ... Он будет крестить вас Духом Святым и огнем». В пьесе есть и очищение огнем, мотив огня связан с образом ссыльнокаторжных. Степан однажды произносит такую фразу: «Дай мне такого питья, Марина... Чтoб больше

мне никого не убить никогда! Пусть иначе на том и на этом свете погибнуть мне и гореть вечно!» [Гремина 1997]. Когда он был готов убить Ольгу, он почти нарушил данное им слово, поэтому появляется огонь – в финале Иван в порыве мщения поджигает дом, в котором находятся Ольга и Степан. В тушении пожара оказываются задействованы остальные герои. Каждый из них при этом переживает моральное обновление, схожее с религиозным обновлением души, воскрешением и началом новой праведной жизни.

Подводя итоги, можно отметить, что Греминой свойственна специфическая авторская стратегия. Драматург опирается на документы, дневники, художественные прототексты, заимствует детали и мотивы и комбинирует в нужном ей ключе. Такая техника отсылает к практике документального театра. Однако в интерпретации Греминой эта основа оказывается псевдодокументальной, мифологически перенасыщенной, что в целом выглядит как серьезная трансформация концепции документального театра («проводником» которой в России Гремина и считается). Документальный театр, изначально ориентированный на исследование разных идентичностей (в том числе и маргинальных), позиционировал себя как театр «без иллюзии», стремился отойти от бинарности (добро-зло; добродетель-грех), критиковал романтически возвышенную концепцию художника-гения. В пьесе «Сахалинская жена» Гремина фактически добивается противоположного эффекта. Ее Чехов становится мучеником, пожертвовавшим собой во благо других.

Литература

Бэнтли Э. Жизнь драмы / Перевод с англ. В. Воронина. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.

Ветелина Л.Г. «Новая драма» XX-XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестник Омского университета. – 2009. – № 1. – С. 108-114.

Гремина Е.А. Работаем с информационными донорами // Культура. 2002. 20-26 июня.

Гремина Е.А. Сахалинская жена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>

Громова М.И. Русская драматургия конца XX – XXI века: учеб. пособие – М.: Флинта: Наука, 2006. – 368 с.

Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.

Канунникова И.А. Русская драматургия XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.universalinternetlibrary.ru/book/65585/chitat_knigu.shtml#t36

Липовецкий М., Боймерс Б. Префомансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.

Чехов А.П. Собрание сочинений в восьми томах. – Т. 8. – М.: Правда, 1

© Лузина А.Е., 2017

Овчинникова Е.Э. (Екатеринбург, УрГПУ)

Мотив странничества в поздней лирике С.Есенина

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию мотива странничества в последний период творчества С. Есенина. Показано, как трансформируется данный мотив по сравнению с ранней лирикой. На материале стихотворений, созданных поэтом в 1924-1925 гг., анализируются приемы создания образа странника, варьирование его образа, что позволяет лучше понять характер лирического героя С. Есенина, особенности его поэтического мира и мировоззрения поэта в последние годы жизни.

Ключевые слова. С. А. Есенин, мотив, образ, лирика, лирический герой, странничество, странник.

Ovchinnikova E.E. (Yekaterinburg, USPU)

The motive of the wandering in last lyrics of Sergej Esenin

Abstract. This article is devoted to a research of motive of wandering during the last period of creativity of S. Yesenin. It is shown how this motive is transforming in comparison with early lyrics. On material of the poems created by the poet in 1924-1925 methods of creation of an image of the wanderer, a variation of his image are analyzed that allows to understand better character of the lyrical hero of S. Yesenin, feature of his poetic world and outlook of the poet in the last years of life.

Keywords. S. A. Yesenin, motive, image, lyrics, lyrical hero, wandering, wanderer.

«Странничество как образ жизни было весьма присуще Есенину <...> Поэтому неудивительно, что поэт избрал путь скитальца и бродяги, считая его чуть ли не единственно возможным, характерным для всех людей, неодолимым и всеобщим» [Самоделова 2008: 372-373]. Более того, «Есенин также осознавал удел странничества как стойкую литературную традицию, созданную и даже прославленную знаменитыми путешественниками. Следую всеобъемлющей фольклорной и литературной логике выстраивания ведущего «путевого сюжета» и всевозможных «дорожных мотивов», Есенин стал воспевать образ странника в собственных стихах» [Самоделова 2008: 373].

Но мотив странничества в поздней лирике Есенина значительно трансформируется по сравнению с ранним творчеством. Странничество теперь предстаёт не как богоискание, а приобретает оттенок скитальчества, злой судьбы, рока. В последний период творчества Есенина «усиливается чувство отщепенства» [Лейдерман 2007: 27], к нему присоединяется мотив обреченности, невозможности возврата к истокам: «Не вернусь я в отчий дом, / Вечно странствующий странник» (I, 163)

Все чаще в стихотворениях возникает образ дома как завершение скитания. Возвращение домой, чаще всего неосуществимое, символизирует окончание жизни. Теперь странник уже не ищет Бога – он лишь хочет вернуться домой. В то же время говорится: «Без возврата / Я покинул родные поля» (I, 127).

С. Есенин практически перестает романтизировать мотив странничества, в центре внимания одинокий скиталец, таскающийся по чужим землям.

Попытаемся показать это на анализе произведений С. Есенина.

Отличительной чертой сборника «Москва кабацкая» по отношению к предыдущим произведениям поэта являются мотивы тоски по дому, возвращения на родину, а также главный мотив поздней лирики С. Есенина – быстротечность жизни. Например, в стихотворении «Не ругайтесь. Такое дело!..» (1924) автор, чувствующий свое одиночество и бесприютность в новом строящемся обществе,

уоставший от скитаний «в миру», заявляет: «Брошу все. Отпущу себе бороду / И бродягой пойду по Руси» (I, 124)

Предшествуют такому заявлению изменения в России, которые С. Есенин обнаруживает, вернувшись после года странствий по Западной Европе и Соединенным Штатам. Русь стала советской не только по политическому строю и экономическому укладу, но и по доминирующему духу. Поэт чувствует себя чужим и не может принять это: «Нет любви ни к деревне, ни к городу, / Как же смог я ее донести?» (I, 124)

В этом же стихотворении присутствуют страннические атрибуты, символизирующие непритязательность героя, желание отречься от мирской жизни: «Перекину за плечи суму...», «Провоняю я редькой и луком» и опять же «Отпущу себе бороду». Здесь есть и вызов приличному обществу, перед нами забулдыга и в то же время юродивый: «Буду громко сморкаться в руку/ И во всём дурака валять» (I, 124).

А в стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу...», наоборот, говорится об угасании «духа бродяжьего», утрате желания странствовать по родной земле:

И страна березового ситца

Не заманит шляться босиком.

(I, 125)

Причина появления таких стихотворений в творчестве Есенина - чувство близкого окончания жизни, несмотря на то, что поэту на момент написания лишь 26 лет. «Он пишет о чувстве истощенности, растраты, душевной опустошенности» [Лейдерман 2007: 96], «сам прослеживает процесс увядания собственной души и пытается объяснить его» [Лейдерман 2007: 96-97] он уже анализирует свой немалый творческий и жизненный путь, ощущая близость его завершения:

Все мы, все мы в этом мире тленны,

Тихо льется с кленов листьев мель...

Будь же ты вовек благословенно,

Что пришло процветать и умереть. (I, 125).

В сборнике «Страна советская» знаковым является стихотворение «Возвращение на родину». Безусловно, это стихотворение яв-

ляется автобиографичным: лирический герой, после десяти лет жизни в Москве, посещает родное село Константиново:

Я посетил родимые места,
Ту сельщину,
Где жил мальчишкой... (I, 265)

После посещения родного села, герой снова ощущает гнетущую тоску – здесь все стало чуждо ему, и он видит не то, что ожидал – не свою родную деревню: «Как много изменилось там, / В их бедном, неприглядном быте», «Отцовский дом / Не мог я распознать: / Приметный клен уж под окном не машет». (I, 265)

Наравне с мотивом странничества в стихотворении функционируют такие мотивы, как мотив ностальгии, мотив тоски и быстротечности времени: «Я с грустью озираюсь на окрестность: / Какая незнакомая мне местность!» (I, 265). Нарастает чувство одиночества. Пристанищем и убежищем от новой действительности становится мир природы:

Теперь и богу негде помолиться.
Уж я хожу украдкой нынче в лес,
Молюсь осинам...
Может, пригодится... (I, 266)

Все увиденное в родных краях, в родном доме угнетает героя: изменения, произошедшие в деревне под влиянием времени и насаждения коммунистической идеологии, бедность и серость жилища его родных. Однако, несмотря на все разочарование от приезда в родное, но так изменившееся за годы его отсутствия село, лирический герой рад встрече с Родиной: «Но все ж готов упасть я на колени, / Увидев вас, любимые края» (I, 267).

В стихотворении «Не вернусь я в отчий дом» поэт вновь варьирует мотив окончания жизненного пути и «возвращение блудного сына», а лирический герой здесь «вечно странствующий странник» (I, 163).

Несмотря на то, что герой есенинской лирики перестает быть иноком и богомольцем, природа остается субъектом религиозного чувства и готова тосковать об ушедшем страннике: «Об ушедшем над прудом / Пусть тоскует конопляник.» и «Пусть неровные луга / Обо мне поют крапивой...» (I, 163)

И все же дорога жизни приводит странника в родной дом: «Но на склоне наших лет / В отчий дом ведут дороги», «Даже пес в хозяйский двор / Издыхать всегда приходит» (I, 163).

Кольцевая композиция стихотворения (созвучие первой и последней строф) выявляет смысловые различия – этапы жизненного пути («не вернусь – ворочусь») и символизирует круговорот бытия: смерть лирического героя не остановит течение жизни природы:

Ворочусь я в отчий дом –
Жил и не жил бедный странник...
В синий вечер над прудом
Прослезится конопляник. (I, 163)

Стоит обратить внимание на образ конопляника, неоднократно появляющийся в лирике поэта («Отговорила роща золотая...»). Более того, чаще всего он появляется в рифме со словом «странник». Конопляник – часть природы, которая может пожалеть и оплакать героя после его смерти.

Путешествие по Кавказу, Грузии и Азербайджану дает С. Есенину новый виток творческого вдохновения, который «вырастает» в особенный сборник стихотворений – «Персидские мотивы». Герой-странник появляется в стихотворении «Воздух прозрачный и синий...». Здесь возникает мотив дороги, поэт обращается к одинокому путнику, уходящему вдаль: «Путник, в лазурь уходящий, / Ты не дойдешь до пустыни» (I, 182). Цветопись в данном стихотворении «иконная», присущая всему творчеству Сергея Есенина - это голубые, белые, золотые, полупрозрачные цвета: «Воздух прозрачный и синий», «лазурь», «Месяца желтая прелесть».

Несмотря на общую легкость этого стихотворения, его плавность и спокойное течение за счет завораживающих повторов, кольцевой рифмы, создающей восточную напевность повествования, в нем поддерживается ощущение недостижимости цели, мимолётности впечатлений и усталости: «Вот он, удел желанный / Всех, кто в пути устали. Ветер благоуханный / Пью я сухими устами, / Ветер благоуханный.» (I, 182) Обратим внимание на переход от «ты» к «я», сливаются лирический герой и путник.

Стихотворение «Золото холодное луны...» тоже строится как обращение к путнику:

Ты же, путник, мертвым не внемли,

Не склоняйся к плитам головою.
Оглянись, как хорошо кругом:
Губы к розам так и тянет, тянет.
Помиришь лишь в сердце со врагом,
И тебя блаженством ошафранит.
Жить - так жить, любить - так уж влюбляться.
В лунном золоте целуйся и гуляй,
Если ж хочешь мертвым поклоняться,
То живых тем сном не отравляй. (I, 183)

Во многих религиях к местам захоронения святых монахи совершают паломничество, но в есенинском стихотворении повторяются императивы с отрицательной частицей: «мертвым не внемли, / Не склоняйся к плитам головою» и «Если хочешь мертвым поклоняться, / То живых тем сном не отравляй». Отношение Есенина к праведникам становится иным: паломничество по святым местам и отречение от материальной жизни вызывает лишь жалость у лирического героя: «Тех, которым ничего не надо, / Только можно в мире пожалеть» (I, 183).

Особую роль в стихотворении «Отговорила роща золотая...» играет мотив странничества, но странничество не ради богоискания, а странничества в философском его понимании, когда странник – каждый человек, пришедший в этот мир: «Ведь каждый в мире странник – / Пройдет, зайдет и вновь оставит дом. / О всех ушедших грезил конопляник...» (I, 153).

Именно этими строками можно характеризовать умонастроение самого Есенина в последние годы, даже месяцы жизни. Его эмоции меняются «от светлой печали до экзистенционального трагизма, от вызывающего нераскаяния до просьбы о сохранении памяти о непутевой, но все равно «золотой» и «сиреневой цвет» человеческой жизни» [Лейдерман 2004: 86].

Большинство произведений Сергея Александровича Есенина 1924-1925-х гг. являются автобиографичными или носят мету автобиографизма. В своих поздних стихотворениях поэт отказывается от традиции религиозного странничества. Мироощущение Есенина меняется. Понятие «странник», «путник» трансформируется: это уже не инок, ищущий Бога в скитаниях и молитвах. Жизнь – это дорога, а странник – каждый человек, пришедший в этот мир.

Образ героя-странника расширяется до философского обобщения: «Жизнь – путешествование и странствие <...>, а человек – пилигрим, осужденный плутать в поисках истины» [Панченко 1996: 224].

Природа, в особенности, природа родного края все так же остается для поэта святыней, но все чаще она выступает в роли носителя воспоминаний о прошлом. Несмотря на чуждость лирического героя обществу, природа воспринимается как живой организм, как храм, способный излечить душу любого странника и вернуть его к духовным истокам.

В поздней лирике мотив странничества варьируется от скитаний героя-странника по земле до философской трактовки странничества как удела каждого жившего, живущего и того, кто будет жить когда-либо: «Ведь каждый в мире странник – / Пройдет, зайдет и вновь оставит дом» (I, 153) и «Жил и не жил бедный странник» (I, 163).

Литература:

Есенин С. Собрание сочинений: в 2 т. / Сост. и коммент: Ю. Л. Прокушева. – М.: Сов. Россия: Современник, 1990 г.

Лейдерман, Н.Л. Сергей Есенин. Метаморфозы художественного сознания: монографический очерк. – Е.: УрГПУ, 2007. – 125 с.

Панченко А. М. История русской культуры Том III. (XVII – начало XVIII века). М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 224.

Самоделова Е. Антропологическая поэтика С. А. Есенина. Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М: Языки славянских культур, 2008 г. – 956 с.

©Овчинникова Е.Э., 2017

Окунцева М. Д. (Пермь, ПГГПУ)

*Национальный миф в постмодернистском кинотексте
(Д. Осокин, А. Федорченко)*

Аннотация. Статья посвящена анализу тематики и образов малых народов в российских постмодернистских текстах и кинотекстах. На примере совместной работы писателя Дениса Осокина (Казань, род.1977 г.) и режиссера Алексея Федорченко (Екатеринбург, род. 1966) - «Ангелы революции» (2014) - в докладе рассматривается

конструирование образов "другого" в связи с концепцией постколониального дискурса в российской культуре.

Ключевые слова: миф; конструирование этнического мифа; тенденции современного русского кинематографа; «Ангелы революции»; Осокин; Федорченко; ненцы.

Okunceva M. D. (Perm, PSHPU)

*National mif in postmodernism cinema
(D.Osokin, A. Fedorchenco)*

Abstract. The article is devoted to the analysis of themes and images of small peoples in Russian postmodern texts and cinematographs. On the example of the joint work of writer Denis Osokin (Kazan, born in 1977) and director Alexei Fedorchenko (Ekaterinburg, born 1966) - "The Angels of the Revolution" (2014) - the report examines the construction of images of "the other" in connection with the concept of postcolonial discourse In Russian culture.

Key words: myth; Constructing an ethnic myth; Trends in contemporary Russian cinema; "Angels of the Revolution"; Osokin; Fedorchenko; The Nenets.

Интерес к теме взаимодействия национальных культур в русской литературе сегодня усиливается. Советская литература была многонациональной и писала о крупных национальных мирах под знаком имперского единения вокруг «старшего брата», титульной нации, а малые народы вообще не имели своего голоса. Постсоветская литература старается этот голос услышать или реконструировать. В художественных текстах мы можем наблюдать это у многих авторов: А. Иванов, Л. Петрушевская, Д. Осокин, А. Григоренко, Г. Яхина и др. Здесь возможны разные художественные стратегии. Кто-то строит свой текст на основе реальной культуры малого народа: так Алексей Иванов в романе «Сердце Пармы» (2003) подробно описывает быт и верования вогулов, Гузель Яхина – татар. С другой стороны, все большую популярность приобретает этническое фэнтези, где изображение малого народа имеет сказочный характер и этничность нужна для колоритного изображения героев вымышленного мира. Например, Ирина Богатырева в романе «Ка-

дын» (2015) описывает становление ученицы шаманки, Великой Госпожи, хранящей вход в Шамбалу от злых духов.

Современный этап проблематизации национального аспекта в литературе, безусловно, связан с активизацией постколониального дискурса в ситуации постмодернизма. Объяснительной моделью могут служить идеи Эдвард Саида, американского ученого палестинского происхождения, занимавшегося вопросами восприятия «другого» в культуре в аспекте отношений «запад – восток» [Саид 2006]. Применительно к российской специфике проблемы постколониального дискурса рассматривает Александр Эткинд в монографии «Внутренняя колонизация» [Эткинд 2016]. Его идея внутренней колонизации России (колонизации властью народов не только малого, но и русского) дает новое понимание «национального вопроса» в современной литературе. Российская империя захватывала земли, уничтожая или растворяя в себе коренные малые народы. Современные писатели пытаются дать забытым народам голос, конструируют своего «другого».

В настоящей работе рассматривается процесс художественного (ре)конструирования этнических мифов в прозе Дениса Осокина и в фильмографии Алексея Федорченко.

Для наглядности хорошо использовать не только тексты литературных произведений, но и кинотексты. В качестве примеров мы выбрали кинотексты современного режиссера Алексея Федорченко, который долгое время работает совместно с писателем Денисом Осокиным. Важно отметить, что в фильмографии Федорченко три фильма основаны на произведениях Осокина: «Овсянки» (2010); «Луговые жены небесных мари» (2012) и «Ангелы революции» (2014) (этот фильм сал главным предметом нашего внимания). Важно, что в создании фильмов писатель принимал непосредственное участие как сценарист.

Денис Осокин (род. В 1977 году, живет в Казани) – прозаик, поэт, филолог-фольклорист, один из ярких представителей современной русской литературы. Сценарист фильмов: «Овсянки» (режиссер Алексей Федорченко. Кинокомпания АпрельМИГпикчерс+ Медиа Мир Москва, 2010); «Небесные жены луговых мари» (режиссер Алексей Федорченко. Кинокомпания «29 февраля» Екатеринбург, 2012); «Ангелы революции» (совместно с Алексеем Фе-

дорченко и Олегом Лоевским. Режиссер Алексей Федорченко. Кинокомпания «29 февраля» Екатеринбург, 2014). Алексей Станиславович Федорченко (род. В 1966 году, живет в Екатеринбурге) — российский кинорежиссёр, продюсер кинокомпании «29 февраля».

«Ангелы революции», снятые в 2014 году, - самостоятельное произведение, взявшее от первоисточника 2001 года даже не фабулу, а некоторые мотивы и эпизоды. Книга «Ангелы и революция» [3] - сборник коротких рассказов от лица вятского чекиста о революции. Из книги в фильм взят один из мотивов. Революция, которая должна стирать различия между народами, лишь углубляет эти различия, пропасть между культурами становится глубже.

Комбинируя документальные основания - даты, биографию главной героини, выписки из архивов, воспоминания очевидцев - с особым «мифовоззрением» Дениса Осокина, Алексей Федорченко конструирует мир начала 30-х. По всему фильму разбросаны эпизоды о взаимодействии советской культуры с другими народами, не только с ненцами и хантами. В фильме, например, упоминается расстрел в 1938 году труппы латышского театра Скатувэ в Москве. Примечателен диалог сотрудницы НКВД с режиссером:

- Я вынуждена прервать репетицию. Есть приказ арестовать актеров вашего театра.

- Всех? За что же?

- Не всех. Пока только мужчин. Есть информация, что латыши готовят мятеж.

- Мятеж?! Господи, какой мятеж! Они не мятежники, они артисты московского латышского театра, у нас вечером премьеры. Арестовывайте тогда и меня тоже.

- Товарищ, позже. Вы ведь не латыш? Вы еврей. Каждому овощу свой срок. [«Ангелы революции» 41.55-42.42]

В основе повествования фильма «Ангелы революции» – события Казымского восстания, вооружённого сопротивления коренных народов приобской тундры — хантов и ненцев — политике советского правительства. В центре сюжета – командировка знаменитой революционерки Полины Шнайдер, отправленной советским правительством для аккультурации северных народов в новом советском строе. В попытке подарить малым народам новую культуру Полина и её товарищи нарушают границы священного, снимая аги-

тационный фильм на озере Нумто, где живет древняя могущественная богиня ненцев.

Диалога между агитаторами и коренными жителями не получится. Они говорят на разных языках. Как воспримут люди, никогда не видевшие западной культуры, такое культурное направление, как супрематизм? Или женщины, стандарты красоты которых не меняются веками, короткую стрижку и яркую губную помаду? Для Полины и её товарищей происходящее - их миссия нести свет и веру в лучший мир заблудшим, наивным, обездоленным людям. Для коренных народов же это вторжение в вековой уклад. Как они воспримут нарушение границ священного?

Фильм, снятый агитаторами на священном острове и показанный ненцам, становится причиной самого яркого ответа на навязываемую культуру страны Советов. Большой праздник, подготовленный Полиной и товарищами, где главным событием должен быть стать даже не фильм, а запуск воздушного шара в небо, где нет никаких богов, обрывается убийством сперва агитаторов, а затем, после приезда опергруппы, и всех взрослых коренных жителей.

Конечно, реальное Казымское восстание случилось не только из-за столкновения древней культуры малого народа и активно строящейся культуры «новой империи»; в первую очередь все произошло из-за советской политики по ликвидации традиционного жизненного уклада этих народов; изменение размеров налогообложения является главной причиной Казымского восстания [Ерныхова 2010]. Кроме того, недовольство коренного населения возросло при введении в феврале 1933 года целевого снабжения населения продовольствием и промтоварами в зависимости от выполнения плана заготовок. Однако тем значимей расстановка акцентов в кинотексте: на первый план выходит вторая причина восстания - не случившийся диалог культур.

После расправы опергруппы ОГПУ с мятежниками в фильме ключевой для понимания эпизод. Глава опергруппы забирается в спущенный воздушный шар, отвязывает балласт, машет рукой убитым опер-группой женщинам-ненкам, садится на дно корзины, так что зритель его не видит, после чего раздаётся выстрел.

В этом эпизоде ключ не только к сути самого фильма, но и вообще к постколониальному дискурсу в русской культуре. Подсознательное чувство вины – вот что движет безмянным НКВДшником, когда он стреляется в так и не взлетевшем воздушном шаре. Подсознательное чувство вины и желание хоть таким образом дать право голоса малым народам, почти полностью влившимся в чуждое им общество, видимо, движет и Денисом Осокиным с Алексеем Федорченко. Не случайно самый последний эпизод – документальные кадры современного Казыма, где героиня, реальный человек Екатерина Обатина, «первая девочка Советской Югры», поет «Песню о тревожной молодости», популярную советскую песню, написанную в 1958 году композитором Александрой Пахмутовой и поэтом Львом Ошаниным для кинофильма Фёдора Филиппова «По ту сторону». Лента, снятая по одноимённому роману Виктора Кина, рассказывала о трудной жизни советских комсомольцев двадцатых годов. Пожилая женщина в национальном костюме поет песню своей советской юности, начисто забыв культуру своего народа и «присвоив» культуру советскую.

Напоследок обратимся к названию. Сборник рассказов Дениса Осокина назывался «Ангелы и революция», по последнему рассказу в сборнике. Весь рассказ экранизован в кинотексте. Наивные ангелы, боящиеся ругающегося большевика, летающего за окном, – попытка передать чувства малых народов, боящихся перемен. Но взгляд этот – взгляд от «я» к «другому». Кинотекст назван «Ангелы революции»; в этом переименовании явственно слышится смещение акцентов. Если в синтаксисе названия «Ангелы и революция» есть противопоставление наивных ангелов смене мирового порядка, то «Ангелы революции» несут в себе уже другой посыл. Полина Шнайдер, искренне желающая воцарения советской власти, её товарищи – и есть ангелы революции. Только в советской стране ангелы, как и все, относящееся к вере и верованиям, не нужны.

Едва ощутимый в повести Осокина 2001 года мотив диалога культур в фильме Осокина и Федорченко 2014 года проявляется ярче. Мы, таким образом, можем констатировать нарастание в со-

временной русской культуре интереса к проблематике постколониального «Другого».

Литература

«Ангелы революции», фильм. (Д. Осокин совместно с Алексеем Федорченко и Олегом Лоевским. Режиссер Алексей Федорченко. Кинокомпания «29 февраля» Екатеринбург, 2014)

Ерныхова, О. Д. Казымский мятеж (Об истории Казымского восстания 1933-1934 гг.) / О. Д. Ерныхова; ред. В. Н. Ерныхова; рец.: В. И. Сподина, Т. А. Молданова; Департамент образования и молодежной политики ХМАО-Югры; Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок. – 2-е изд., доп. – Ханты-Мансийск : ИЦЦ ЮГУ, 2010. – 212 с.

Осокин Д. «Ангелы и революция» [Электронный ресурс] // Журнальный зал (ЖЗ) – литературный интернет-проект, 1996-2017 год. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/4/osok.html>

Эдвард В. Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мир, 2006 / Пер. с англ. А. В. Говорунова. - 637 с.

Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / А. Эткинд; авториз. Пер. с англ. В. Макарова. 3-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 448 с.

© Окунцева М.Д., 2017

Панарина И. С. (Екатеринбург, УрГПУ)

Рождение образа Анны Карениной: от «каиновой самки» до «усыновленной» героини

Аннотация. Статья посвящена процессу создания образа главной героини романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1873-1877) – одного из самых известных произведений мировой литературы. Опираясь на исследования (Э. Г. Бабаева, Б. И. Бурсова, Н. К. Гудзия, Б. М. Эйхенбаума и др.) автор рассматривает возможные прототипы Анны Карениной, в качестве которых выступают как реальные личности, так и литературные образы, в том числе женские

персонажи предшествующих произведений самого Л. Н. Толстого. Особое внимание уделено проблеме эволюции образа Анны Карениной, связанной с постепенным духовным обогащением героини и изменением отношения к ней Толстого: от первоначального образа «каиновой самки» до «усыновленной» и, по выражению С. А. Толстой, «потерявшей себя», но «невиноватой» женщины.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, «Анна Каренина», роман, замысел, процесс создания, эволюция образа главной героини.

Panarina I. S. (Yekaterinburg, USPU)

*The birth of the image of Anna Karenina:
from the «cain female» to the «adopted» character*

Abstract. The article is devoted to the process of creating the image of the main character of Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina" (1873-1877) - one of the most famous works of world literature. Based on research (EG Babaeva, BI Bursov, NK Gudzia, BM Eikhenbaum, etc.) The author considers prototypes of Anna Karenina, both real and literary figures Images, including the female characters of the previous works of Leo Tolstoy himself. Special attention is paid to the problem of the evolution of the image of Anna Karenina, associated with the gradual spiritual enrichment of the character and changing attitudes toward it. Tolstoy: from the original image of the "cain female " to the "adopted" and, in the words of SA Tolstoy, "lost herself", but "innocent" woman.

Keywords: L.Tolstoy, Anna Karenina, novel, idea, process of creation, evolution of the image of the main character.

Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» навсегда закрепил за собой статус классического произведения не только в русской, но и мировой литературе.

Название романа сразу же привлекает внимание к главной героине романа - Анне Карениной. Женщина в пореформенную эпоху оказалась в центре внимания не только русского общества, но и литературы. «В русской литературе шестидесятых – семидесятых годов проблемы семейных отношений, эмансипации женщины, отношений между отцами и детьми занимают большое место. ...

Пробуждение чувства личности, происходившее в предреформенный и особенно в пореформенный период, ясно выразилось в том интенсивном росте самосознания молодого поколения, самосознания передовых женщин, который приобрел в это время острый общественный резонанс», - пишет М. Б. Храпченко [Храпченко 1980: 172].

Главной задачей Толстого становится изображение взаимоотношений личности и с той средой, в которой он обитает. «В “Анне Карениной”, - пишет М. Б. Храпченко, - Толстой, характеризуя современную ему действительность, повседневное бытие людей, подчеркивает то гнетущее давление, которое оказывают на человека привычно ограниченные условия его существования, застойные формы социальных отношений. В общем укладе жизни Толстой оттеняет то, что мешает развитию человеческой личности, унижает ее» [Там же: 176]. Толстой воссоздает в своем романе ситуацию утраты нравственных ориентиров в пореформенную эпоху. Писатель, отмечает Н. Н. Страхов, рисует людей, «у которых идеал оскудел, которые ищут прекрасного образа мыслей и чувств и страдают среди этого искания» [Страхов 1984: 237].

Известно, что в процессе работы Толстого над романом образ главной героини претерпел существенные изменения: «от каиновой самки» до «усыновленной» женщины [См. об этом: Толстой 2011: 329]. Так, Н. К. Гудзий, изучая черновики романа, приходит к выводу: «Толстой первоначально хотел показать в нем (в романе – И. П.) судьбу “потерявшей себя” замужней женщины из высшего общества. Замысел этот был связан с вопросом о свободе чувства для женщины, ставшем на очередь дня особенно в пореформенную эпоху. Но чем дальше подвигалась работа над романом, тем все шире раздвигались его рамки, как это большей частью бывало у Толстого» [Гудзий 1960: 97].

Об изменении первоначального замысла свидетельствует и Э. Г. Бабаев: «Под его (Л. Н. Толстого – И. П.) пером все изменялось от варианта к варианту так, что возникновение целого оказывалось результатом “незримого усилия”, или вдохновения. Невозможно иногда угадать в первоначальных набросках тех героев, которых мы знаем по роману» [Бабаев 1982: 419].

Первоначальный облик Анны выглядел отнюдь не привлекательным: «Действительно, они (Каренин и Каренина – И. П.) были пара: он прилизанный, белый, пухлый и весь в морщинах; она некрасивая, с низким лбом, коротким, почти вздернутым носом и слишком толстая. Толстая так, что еще немного, и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные черные ресницы, украшавшие ее серые глаза, черные огромные волосы, красившие лоб, и не стройность стана и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна» [Толстой 1939: 18]. «По первому наброску, - замечают В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур, - облик будущей Анны нарисован в непривлекательном виде — ее внешность, манеры не располагают к ней читателя, и разговоры об Анне в обществе закрепляют отрицательное впечатление. “Она дурно кончит”, “она дурно кончила” — говорят о женщине, в манерах которой проскальзывает вульгарность, а в одежде что-то “вызывающе дерзкое”» [Жданов, Зайденшнур 1970: 814]. Таким, малопривлекательным предстал первоначальный образ героини романа. Действительно, очень трудно разглядеть здесь ту Анну Каренину, чья «внешность полностью гармонирует ее внутренней красотой» [Там же], ту женщину, о которой сказал А. П. Чехов в письме к А. С. Суворину: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту» [Чехов 1952: 609].

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

Затем во втором наброске романа имя героини терпит еще одну трансформацию – Татьяна становится Наной (Анастасия) [Жданов, Зайденшнур 1970: 805]. Впервые имя «Анна» героиня получает

только в четвертом варианте романа [Там же: 807]. И только после того, как имя героини утвердилось, появляется заглавие романа «Анна Каренина». По мнению Б. М. Храпченко, «превращение Татьяны Ставрович в Анну Каренину было не углублением образа, а созданием нового характера». «... Вместо характера бездумной искательницы наслаждений, - продолжает исследователь, - на страницах романа возникает образ богато одаренной, яркой натуры. Скрытый огонь жизни, значительность духовного “я” - вот что угадывается уже при первом знакомстве с Анной» [Храпченко 1980: 183].

Замечено С. Л. Толстым, В. А. Ждановым, Э. Г. Бабаевым, что фамилия «Каренина» несет в себе смысловую нагрузку. Образ Анны в романе связан, прежде всего, со сферой эмоционального - с чувством страсти, желаниями, эмоциями. Но фамилия совершенно противоречит ее натуре. «Однажды, - он (Л. Н. Толстой – И. П.) сказал мне: “Каренон” — у Гомера — голова. Из этого слова у меня вышла фамилия Каренин”. Не потому ли он дал такую фамилию мужу Анны, что Каренин — головной человек, что в нем рассудок преобладает над сердцем, т.е. чувством?» - вспоминает С. Л. Толстой [Толстой 1939: 569]. Так, даже фамилия подчеркивает несходство Анны с мужем, ее противопоставленность среде. Толстой искусно создает этот оксюморон характера и фамилии, данной от мужа. Толстой, полагает Н. К. Гудзий, «в завершительной редакции романа рассказал о трагедии молодой, внутренне незаурядной женщины, погибшей в тисках светского общественного быта и его морали, наиболее типичным выражением которой было поведение ее постылого мужа и ближайшей аристократической среды» [Гудзий 1960: 99].

Изменение замысла романа в процессе его творческого обдумывания и работы над ним было связано с быстроменяющейся пореформенной действительностью. Как отмечает М. Б. Храпченко, акцентируя, вслед за Н. К. Гудзием, социальный аспект изображения в романе, «источником кризиса семейных отношений оказывалась не пагубная страсть, а явления значительно более широкого масштаба. Главная виновница бедствий, переживаемых окружающими ее людьми, сама становится страдающим лицом, человеком,

жизнь которого исполнена тяжелых испытаний, противоречий с социальным миром» [Храпченко 1980: 180].

Ряд исследователей (В. А. Жданов, Н. К. Гудзий) полагает, что прообразом героини становится некто Анна Пирогова, совершившая самоубийство, погибшая под колесами поезда, о чем было известно Толстому [См. об этом: Гудзий 1939: 381]. Но, как вспоминает сын писателя Сергей Львович, «Толстой воспользовался лишь фактом самоубийства Пироговой. Ни по своему характеру, ни по наружности, ни по общественному положению она не была похожа на Анну Каренину. Пирогова происходила из мелкобуржуазной среды, была хорошей хозяйкой, мало образована, не имела средств к жизни и жила у Бибикова чем-то вроде экономки» [Толстой 1939: 568]. С. Л. Толстой сообщает также и о другом жизненном впечатлении отца, которое могло привести его к созданию образа Анны Карениной и сюжетной линии, связанной с ней: «Самый сюжет романа, относящийся к Анне, мог быть навеян историей Марии Алексеевны Дьяковой, бывшей замужем за Сергеем Михайловичем Сухотиным, покинувшей его и в 1868 г. вторично вышедшей замуж за С. А. Ладьженского» [Толстой 1939: 568].

Существуют свидетельства, согласно которым внешний облик главной героини мог быть навеян образом Марии Александровны Гартунг – дочери А. С. Пушкина. О впечатлении, которое произвела на Толстого дочь великого поэта, вспоминает Т. А. Кузминская: «Когда представили Льва Николаевича Марии Александровне, он сел за чайный стол около нее; разговора их я не знаю, но знаю, что она послужила ему типом Анны Карениной, не характером, не жизнью, а наружностью» [Кузминская 1960: 170]. Эти воспоминания Кузминской подтверждает Сергей Львович Толстой: «Она (Мария Александровна – И. П.) была, подобно Анне Карениной на балу, в черном платье. О том, что М. А. Гартунг была в кружевном черном платье и что Л. Н. обратил внимание на завитки на ее затылке, я слышал также от моей матери. Но, может быть, воображая себе наружность Анны, Толстой вспоминал также и других женщин, например, Александру Алексеевну Оболенскую, урожденную Дьякову, к которой он одно время был равнодушен, или ее сестру, Марию Алексеевну» [Толстой 1939: 568].

На основании этих свидетельств близких родственников Толстого

Б. М. Эйхенбаум утверждает: «Известно, что работа над “Анной Карениной” связана с Пушкиным еще тем, что некоторые черты наружности Анны взяты Толстым с дочери Пушкина, Марии Александровны Гартунг, с которой Толстой познакомился в Туле. В черновом наброске указанной выше главы вместо фамилии Карениной мелькает даже фамилия Пушкиной; Аня или Анастасья Аркадьевна Пушкина — так названа Анна Каренина» [Эйхенбаум 1969: 179]. О чисто внешней связи образа Анны Карениной с обликом М. А. Гартунг писали также В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур: «Для внешнего облика Анны Толстой воспользовался некоторыми чертами внешности дочери Пушкина М. А. Гартунг, которую однажды встретил в гостях в Туле» [См., напр.: Жданов, Зайденшнур 1970: 820].

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

Сам Толстой не скрывал аналогий между Анной Карениной и Татьяной Лариной, но именно в композиционном смысле, в свободе героя и художника друг от друга, а не в характере или внешности. Так, в диалоге со своим хорошим знакомым В. А. Русановым, который жалел Каренину после ее смерти под вагоном и корил за жестокость Л. Н. Толстого, писатель ответил: «Это мнение напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: “Представь, какую штуку удрала со

мной моя Татьяна! Она замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее”. То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще, герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы; они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется» [Русанов Г.А, Русанов А. Г. 1972: 33]. По мнению Э. Г. Бабаева, Л. Н. Толстой поставил над Карениной некий психологический опыт: «Он (Л. Н. Толстой – И. П.) предоставил своей героине полную свободу действий, позволил ей торжествовать над обстоятельствами, исподволь наблюдая за тем, как страсти уводят ее все дальше от того, к чему она стремилась» [Бабаев 1978: 26].

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

В литературоведении отмечена также связь образа Анны с предшествующими героинями Толстого, в частности «Войны и мира», прежде всего с образом Наташи Ростовской. Так, Б. И. Бурсов указывает: «В образе Анны Карениной развиваются и углубляются поэтические мотивы “Войны и мира”, в частности, сказавшиеся в образе Наташи Ростовской. Образ Анны Карениной имеет несомненное сходство с образом Наташи Ростовской» [Бурсов, Опульская 1956: 520]. Но тут же утверждается и безусловное отличие героинь: «Обе они — и Наташа, и Анна — стремятся к полноценному

человеческому счастью. Но тогда как Наташа достигает его (как ей это представляется и как думает об этом Толстой), Анна погибает на пути к счастью» [Там же].

О сходстве этих двух героинь писал и Б. М. Храпченко, но тоже с одной оговоркой: «Переполненность жизнью писатель отмечал и в облике Наташи Ростовской как особенность ее характера, органически связанную с непосредственностью, импульсивностью, способностью ее эмоционально откликаться на события действительности. Свойственный Анне внутренний огонь жизни проявляется по-иному, но известные черты близости в восприятии мира у Анны Карениной и Наташи Ростовской несомненны» [Храпченко 1980: 184].

Несмотря на сходство толстовской героини с женскими образами других авторов (Пушкина, Флобера) и даже самого Толстого, «характер Анны Карениной был новым для Толстого, - справедливо утверждает Э. Г. Бабаев. - В “Войне и мире” не было ни одной героини подобного типа» [Бабаев 1978: 76]. «Казалось бы, - отмечал Н. К. Гудзий, - что во всем, ранее им созданном, он исчерпал все разновидности человеческой психологии и человеческих характеров, доступные писательскому и жизненному опыту одного художника. Однако в “Анне Карениной” Толстой, не повторяя себя, показал нам новые человеческие индивидуальности и проник в новые психологические глубины, им почти еще не затронутые или затронутые лишь мимоходом» [Гудзий 1960: 101]. Сказанное в первую очередь относится к образу Анны Карениной.

Все исследователи отмечают последовательную духовную углубленность образа главной героини Анны Карениной в процессе работы автора над романом - от черновиков до оригинального текста: «Громадную эволюцию пережил и образ главной героини. Анна Каренина, какой ее знают миллионы читателей, мало похожа на ее предшественницу из первоначальных редакций. От редакции к редакции Толстой духовно обогащал свою героиню и нравственно возвышал ее, делал всё более привлекательной», - справедливо утверждает Б. И. Бурсов [Бурсов, Опульская 1956: 520]. Об этом же пишет и Н. К. Гудзий: «В процессе работы над романом Толстой все более и более отходил от первоначальной обрисовки характера Анны и Каренина. Чем дальше, тем больше морально повышался и

духовно обогащался образ Анны...» [Гудзий 1960: 99]. Таким образом, можно сказать, что в конечном варианте романа Анна Каренина стала именно «усыновленной» героиней Толстого («...не говорите мне про нее дурного... она все-таки усыновлена» [Цит. по: Бабаев 1982: 63]).

Однако «при всех изменениях, внесенных Толстым в образ Анны Карениной, - подчеркивает Б. И. Бурсов, - в нем до конца сохранились черты, о которых говорится в дневнике Софьи Андреевны. И в окончательном тексте Анна Каренина остается, по терминологии Толстого, одновременно и “потерявшей себя”, и “не виноватой женщиной”» [Бурсов, Опульская 1956: 520].

Литература

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

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

Бурсов Б. И., Опульская Л. Д. Л. Толстой // История русской литературы : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР, 1956. Т. 9. Ч. 2. С. 435 – 618 (автор раздела, посвященного роману «Анна Каренина», – Б. И. Бурсов).

Григорьев А. Л. Роман «Анна Каренина» за рубежом // Толстой Л. Н. Анна Каренина : роман в восьми частях. М. : Наука, 1970. С. 859 – 890.

Гудзий Н. К. Лев Толстой : Критико-биографический очерк. 3-е изд., перераб и доп. М. : Худож. лит., 1960. 215 с.

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

Жданов В. А., Зайденинур Э. Е. История создания романа «Анна Каренина». Приложения // Толстой Л. Н. Анна Каренина : роман в восьми частях. М. : Наука, 1970. С. 803- 820.

Кузминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной поляне : Воспоминания : в 3 ч. Тула : Тульск. кн. изд-во, 1960. Ч. 3. 560 с.

Русанов Г. А., Русанов А. Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Воронеж : Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1972. 279 с.

Страхов Н. Н. Взгляд на текущую литературу // Страхов Н. Н. Литературная критика. М. : Современник, 1984. С. 391 – 415.

Толстой Л. Н. Варианты к «Анне Карениной» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : Худож. лит., 1939. Т. 20. С. 5-18.

Толстой Л. Н. Письмо А. А. Толстой. Между 8 и 12 марта 1876 г. // Л. Н. Толстой и А. А. Толстая. Переписка (1857 – 1903). М. : Наука, 2011. 974 с.

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

Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник // Храпченко М. Б. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. 598 с.

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

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

© Панарина И.С., 2017

Панина М. Е. (Екатеринбург, УрГПУ)

Проектная деятельность учащихся как форма знакомства с современной поэзией

Аннотация: Данная статья посвящена рассмотрению и применению проектной деятельности учащихся на примере петербургской лирики Владимира Кучерявкина. Кучерявкин широко использует традиции «Петербургского текста». Работа с поэзией Кучерявкина подойдет для учащихся старших классов.

Ключевые слова: Петербургский текст, проектная деятельность, современная поэзия, Пушкинский текст.

Panina M.E. (Yekaterinburg, USPU)

Project activities of students as a form of acquaintance with modern poetry

Abstract: This article is devoted to the consideration and application of design activity of students on the example of St. Petersburg Vladimir

Kucheryaviy lyrics. Kucherauy widely used tradition of the "Petersburg text." Working with poetry Kucheryaviy suitable for high school students.

Keywords: Petersburg text, project activity, modern poetry, Pushkin's text.

Проектный метод – метод, при котором учащийся самым непосредственным образом включен в активный познавательный процесс, самостоятельно формулирует учебную проблему, осуществляет сбор необходимой информации, планирует возможные варианты решения проблемы, делает выводы, анализирует свою деятельность, приобретая новый учебный и жизненный опыт [Щелканова 2005, 61].

Как указывает в своей статье методист Щелканова Г. В., организация работы над проектом включает в себя следующие этапы:

1. Планирование работы над проектом (выявление склонностей, интересов, возможностей учащихся; формулирование положений гипотезы, цели, задач; разработка плана; изложить учащимся условия, необходимые для реализации проекта, сроки; завести журнал проекта (дата, деятельность учащихся, трудности, примечания). Важным моментом является использование компьютерного оборудования, ауди-, видеоаппаратуры.

2. Обобщение и систематизация информации (поиск и сбор информации, изучая литературу, средства массовой информации, сеть Интернет. Возможные результаты работы по теме проекта. Учащийся получает навыки добывания информации, ее сравнения, классификации, анализа и синтеза)

3. Презентация полученных результатов (отчет о выполнении проектной работы должен состоять из введения, основной части, заключения, списка источников информации) [Щелканова 2005, 63].

Во введении: обосновывается выбор темы работы, актуальность проблемы; определяются объект и предмет исследования; формулируются гипотеза, цель, задачи проектной работы; описываются методы исследования, которые были применены в ходе выполне-

ния работы; анализируются источники информации [Щелканова 2005, 64].

В основной части описываются этапы работы; описывается существо проблемы, проведенных исследований, обосновываются результаты исследований.

В заключении: формулируются выводы, характеризуются источники информации; анализируются возникшие трудности.

Форма презентации должна согласовываться с целями проекта, с особенностями результатов, возрастом учащихся. Во время подготовки презентации проекта учитель объясняет учащимся основные правила ведения дискуссии, стремится выработать навыки конструктивного отношения к критике своих суждений другими учащимися [Щелканова 2005, 66].

Учитель предусматривает финальное мероприятие, на котором происходит презентация проекта.

Проектная работа позволяет провести комплексную оценку знаний и умений каждого учащегося. Оценка за проектную работу выставляется научными руководителями и может быть использована в качестве итоговой оценки по предмету.

После презентации очень важно обсудить итоги работы с учащимися, отметить положительные результаты, проанализировать недостатки.

Для проектной деятельности учащийся может выбрать анализ поэзии Владимира Кучерявкина по следующим причинам:

1. Работа с поэзией Кучерявкина подойдет для учащихся старших классов, им хорошо знакома классическая литература, связанная с образом Санкт - Петербурга (произведения Пушкина: роман «Евгений Онегин», поэма «Медный Всадник», стихотворение «Прости мне, милый друг...»); роман Достоевского «Преступление и наказание», повесть «Двойник»; «Петербургские повести» Гоголя и т.д.).

2. Владимир Кучерявкин – современный петербургский поэт. Такой выбор позволит увидеть, как меняется образ Петербурга в русской литературе, как происходит наследование и трансформация традиций.

Трудно охарактеризовать место Владимира Кучерявкина в сегодняшнем литературном Петербурге, потому что в его поэзии пере-

живание «здесь и сейчас» становится столь реальным, что не хочется говорить о «месте в литературе» и о «ее сегодня» [Кучерявкин 2002: 7]. Однозначно отнести поэзию Кучерявкина к какому-то одному направлению в современной поэзии нельзя, хотя можно обнаружить ряд черт, общих со всей литературой постмодернизма.

Работу с лирикой Владимира Кучерявкина можно разделить на два блока: 1. «Петербургский текст» в лирике Кучерявкина; 2. Сопоставительный анализ стихотворений А. С. Пушкина и Вл. Кучерявкина

Первый блок состоит из теоретического рассмотрения понятия «Петербургский текст». При его изучении, учащийся может воспользоваться трудами В.Н. Топорова. Мы предлагаем ознакомиться учащимся со следующими фрагментами работы «"Петербургский текст" в русской литературе» (если полный текст по какой-либо причине не может быть ими освоен).

В.Н. Топоров видит особую роль Петербурга в русской истории. «Петербург — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург — бездна, «киное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека» [Топоров 1997: 260].

Внутренняя семантика города обладает высокой трагедийностью, обличена в символику смерти [Топоров 1997: 263].

«Как и всякий другой город, Петербург имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте. Уникален в русской истории Петербург и тем, что ему в соответствие поставлен особый «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический сверткест, с которым связываются высшие смыслы и цели» [Топоров 1997: 279].

«Петербургский текст» объединен единым объектом описания - Петербургом. А также «монолитностью (единство и цельность)

максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [Топоров 1997: 283].

Своеобразны природные элементы Петербурга в «Петербургском тексте». Климатические – холод, дождь, снег, белые ночи, закаты, наводнения. Ландшафтные – открытость, пустота, вода и суша, однообразная местность, «отсутствие природных вертикальных ориентиров». «Делается установка скорее на космологическое, чем на бытовое, скорее на отрицательно-затрудняющее, чем на положительно-благоприятствующее; многое субъективизируется, элементы антитезируются; наблюдается тенденция к обыгрыванию некоторых тонкостей, знание которых становится иногда своего рода паролем вхождения в Петербургский текст» [Топоров 1997: 287].

Особое внимание уделяется Петербургу как городу, месту, находящемуся на краю света, на распутье. «Более того, город и его текст связаны неким единым, но двуправленным осмотическим процессом, и потому так же трудно решить окончательно, в наиболее сложных и, возможно, ключевых случаях, что в тексте от города и — чаще — что в городе и от его текста. Как бы то ни было в конкретных текстах, но Петербургский разделяет с городом его «умышленность», метафизичность, миражность, фантастичность и фантазмагоричность» [Топоров 1997: 288].

Своеобразно представлена духовно-культурная сфера «Петербургского текста», которая повлияла на образ Петербурга. В нее входят: разнообразные мифы, пророчества, произведения и памятники искусств, литературные персонажи, фигуры русской истории, философские взгляды, социальные и религиозные идеи.

Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода); культура — к вертикали, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу) [Топоров 1997: 289].

Также «бессознательным» фондом художественной традиции Петербурга стала тема городского транспорта. «Трамваю принадлежит особая роль. Именно он в гораздо большей степени, чем автомобиль («мотор»), самолет или ракета, стал выражением насту-

пающей массовой цивилизации. Своеобразие трамвайного путешествия в том, что он оборачивается метафизической авантюрой. И она инициирована не героем, а «средством передвижения» [Скалон 2001: 140].

Эпиграфом к работе может служить следующее высказывание: «Кучерявкин использует характерные черты «Петербургского текста», сложившегося в русской литературе. Герой его стихотворений – «маленький человек», обитатель коммунальной квартиры, где шум, ссоры соседей, убогий быт. Часто герой испытывает чувство подавленности и заброшенности; холод и мрак – сквозные мотивы в «городских» стихах» [Барковская 2005: 205].

Для анализа подойдут следующие стихотворения Владимира Кучерявкина: «Дворцы, дворцы...» и «Когда бегут по стеклам фонари...».

Организовать работу над стихотворениями можно по следующему плану:

1. Информация об авторе, дать краткую творческую справку.
2. Тема, идея, основная мысль стихотворения. Подобрать цитаты из текста, раскрывающие приметы «петербургского текста», составить «цепочки» ключевых слов.
3. Проанализировать художественные приёмы, которые использует автор и которые характерны для «петербургского текста». Тропы: сравнения, эпитеты, метафоры, олицетворения и т. д. Стилистические фигуры: инверсия, повтор, параллелизм, риторические восклицания и т. д. Выделить основные петербургские топосы (Невский проспект, Дворцовая площадь и проч.).
4. Сравнить стихотворение Кучерявкина с текстом классической литературы (например, с Невским проспектом в изображении Гоголя).
5. Вывод. В презентации полученных результатов учащийся сделает следующий вывод: Кучерявкин сочетает и «позитивные» и «негативные» аспекты образа Петербурга. Он искусно их сплетает в своих стихах, не прославляя и не проклиная, но мягко иронизируя. Петербург в его стихах – не средоточие Империи, а просто родной город.

Второй блок проекта состоит из цикла «деревенских стихов». Изображение летнего деревенского отдыха – частотная тема

в поэзии Кучерявкина. По всему творчеству Кучерявкина можно заметить, что он использует понятие «Святые горы», а не «Пушкинские горы». Понятие это устаревшее, что свидетельствует о том, что Пушкин для Кучерявкина – это не «официально утвержденный» национальный гений, а близкий друг-поэт. Отношение к Пушкину очень теплое, родное, домашнее.

Выбираются следующие стихи Кучерявкина: «Начало июня под Савкино», «Солнце в кресле моем развалилось и дремлет, золотое», «В саду, среди скворечников убогих». Для сопоставления можно взять следующие А. С. Пушкина: философские элегии «Вновь я посетил...» и «Зимнее утро», «Зима. Что делать нам в деревне?», «19 сентября», «Осень», «Зимняя дорога», «Дорожные жалобы».

Проделав сопоставительный анализ стихотворений Кучерявкина и Пушкина, учащиеся придут к следующим выводам. Пушкинский текст внедрен в современную поэзию: в творчестве Кучерявкина можно наблюдать много поэтических параллелей с произведениями великого поэта. На связь времен указывает топография: Пушкинские (Святые) Горы, упоминание дня рождения Пушкина, благоговейное чтение его стихов в кругу друзей.

Деревенский досуг лирического героя Кучерявкина – чтение, прогулки, охота, беседы с друзьями – имеет в качестве модели сельскую праздность дворян пушкинского времени. Деревня для героя Кучерявкина – это отказ от цивилизации, уют, беспечность, праздник. Именно здесь слышнее голос музыки.

По окончании работы ученик может сделать литературный буклет с сопоставительным анализом деревенских стихов Пушкина и современного поэта Владимира Кучерявкина. Итоговым мероприятием можно организовать литературный вечер современной поэзии.

Литература

Барковская Н.В. Нео-сентиментализм В. Кучерявкина // Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Вып. 8 – Екатеринбург: УрГПУ, 2005. С. 205-215

Скалон Н.Р. Путешествие по старому маршруту (трамвай в русской поэзии 20-30-х гг. XX в. //Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. Вып. 2. Филологические прогулки по городу. Тюмень: Изд-во ТГУ, 2001. С. 137-144.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» «Культура», 1995. 259 с.

Щелканова Г. В. Проектная деятельность учащихся. – Научно – методический журнал, 2005, № 2, с. 61-71

© Панина М.Е., 2017

Подшивалова А.И., Кудреватых А.Н. (Екатеринбург, УрГПУ)

Особенности психологического анализа в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина

Аннотация: В статье рассматриваются приемы раскрытия внутреннего мира героя в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. Предпринятый анализ позволяет уточнить представления об эволюции психологизма в творчестве Н.М. Карамзина.

Ключевые слова: Карамзин, «Письма русского путешественника», путешествие, психологизм, сентиментализм.

Podshivalova A. I., Kudrevatykh A. N. (Yekaterinburg, URGPU)

Features of the psychological analysis in «Letters of the Russian traveler» of N. M. Karamzin

Abstract. In article discusses the techniques of revealing the inner world of the hero in «Letters of the Russian traveler» of N. M. Karamzin. The undertaken analysis allows to clarify understanding of the evolution of psychology in the works of N. M. Karamzin.

Keywords: Karamzin, «Letters of the Russian traveler», travel, psychology, sentimentalism.

«Письма русского путешественника» Николая Михайловича Карамзина занимают особое место в его творчестве.

Особенности раскрытия внутреннего мира главного героя-путешественника, от лица которого ведется все повествование, на

данный момент еще не становились предметом специального исследования и заслуживает изучения. Рассмотрим принципы и приемы психологического анализа в данном произведении.

Мы будем исходить из концепции А.Б. Есина о трех формах психологического анализа - «прямой», «косвенной» и «суммарно-обозначающей» [см. Есин 1988].

Главным приемом прямого раскрытия внутреннего мира героя являются его письма друзьям. Об этом свидетельствует уже само название произведения.

Напомним, что в произведениях ранних сентименталистов психологизм проявлялся главным образом в письмах («Памела» Ричардсона, «Новая Элоиза» и «Исповедь» Руссо, «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Опасные связи» Лакло). Эта форма позволяла «наиболее естественным образом сообщать о внутреннем состоянии героев, сочетать правдоподобие (человек сам говорит о своих мыслях и переживаниях – ситуация, вполне возможная в реальной жизни) с достаточной полнотой и глубиной раскрытия внутреннего мира» [Есин 1988]. Однако, именно такая форма помогает Карамзину приблизить героя к читателю. Читатель переживает события вместе с героем, так создается невидимый диалог. Выбор эпистолярной формы как основного психологического способа героя намеренный. Писатель это делает сознательно, потому что русские люди знали о Западе мало. Карамзин видел эту проблему, поэтому и решил путешествовать «с пером в руке».

На протяжении всего произведения герой много рефлексировал и постоянно раскрывается перед читателем в своих откровенных письмах.

Данные письма позиционируются героем как форма искреннего отражения его души: «Загляну, и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?... По чему знать? Может быть, и другие найдут нечто приятное в моих эскизах; может быть и другие... но это их, а не мое дело» [Карамзин 1987 : 388].

В письмах друзьям герой предстает как чувствительный человек. Его можно назвать сентиментальным, так как он искренне переживает происходящие с ним события и непременно всем делится в своих письмах с друзьями: «Уже я наслаждаюсь Швейцариею,

милые друзья мои! Всякое дуновение ветерка пронизает, кажется, в сердце мое и развеивает в нем чувство радости. Какая места! какая места! Отъехав от Базеля версты две, я выскочил из кареты, упал на цветущий берег зеленого Рейна, и готов был в восторге целовать землю» [Карамзин 1987 : 102]. Чаще всего, его речь в письмах эмоционально-окрашена. Автор использует риторические восклицания, которые передают восторг героя от увиденной им природной красоты. У героя появляется желание поделиться своими эмоциями с друзьями. Создается атмосфера радости и приятного волнения. Эпистолярная форма раскрытия внутреннего мира позволяет искренне передать все внутренние переживания героя.

Нередко путешественник прямо говорит о чувствах, которые он испытывает: «Кровь моя волновалась, голова болела, и я насилу мог ходить» [Карамзин 1987 : 42].

Впечатляющая атмосфера храма вызывает в чувствительной душе путешественника особое ощущение: «Великолепие храма, громкое и приятное пение, сопровождаемое согласными звуками органа; благоговение молящихся, к небу воздетые руки священников — все сие вместе произвело во мне некоторый восхитительный трепет» [Карамзин 1987 : 55]. Такая форма психологического анализа А.Б. Есиным определяется как суммарно-обозначающая.

Одна из целей путешествия – просветительская. Путешественник в каждой стране целенаправленно посещает культурно-исторические места, это позиционирует его как образованного, светского человека. Он не просто рассматривает и описывает памятники культуры, а пытается проанализировать их через историю создания: «На пример: соборная церковь Богоматери, Notre Dame — здание готическое, огромное и почтенное своею древностию — наполнена картинами лучших Французских живописцев; но я, не говоря об них ни слова, опишу вам единственно памятник супружеской любви, сооруженный там Новою Артемизою. Графиня д'Аркур, потеряв супруга, хотела посредством сего мавзолея, изваянного Пигалем, оставить долговременную память своей нежности и печали. Ангел одною рукою снимает камень с могилы д'Аркура, а другою держит светильник, чтобы снова, воспламенить в нем искру жизни...» [Карамзин 1987 : 281]. Подобные фрагменты описания культурных памятников и мест встречаются часто, так герой позна-

ет культуру стран. Эти описания всегда даются через призму сознания путешественника и позволяют раскрыть его внутренний мир. Например, из всего великолепия Собора Парижской Богоматери герой описывает только памятник супружеской верности, что подчеркивает его сентиментальность и внимание к миру чувств. Этот прием можно отнести к косвенным приемам психологизма.

Внутренний мир героя автор передает и через оценку стран. Это становится еще одним косвенным приемом психологического анализа. Карамзин старается объективно передать читателю Европу глазами русского человека, но субъективность всё же присутствует: «Наконец — есть ли бы одним словом надлежало означить народное свойство Англичан — я назвал бы их угрюмыми, так как Французов* легкомысленными. Италиянцев коварными. Видеть Англию очень приятно; обычаи народа, успехи просвещения и всех искусств достойны примечания и занимают ум ваш» [Там же, 384]. Сам герой ощущает себя гостем в Европе, он уважает традиции и обычаи местного населения, но и гордится своей родной страной.

Писатель использует еще один из приемов косвенной формы психологического анализа — это внешняя передача эмоций: мимика и жесты героя.

Слезы, например, становятся признаком грусти от расставания: «С вещами бездушными прощался я, как с друзьями; и в самое то время, как был размягчен, растроган, пришли люди мои, начали плакать и просить меня, чтобы я не забыл их и взял опять к себе, когда возвращуся. Слезы заразительны, мои милые, а особливо в таком случае». Но слезы же могут быть свидетельством восторга героя. «Вышедши из театра, обтер я на крыльце последнюю сладкую слезу» [Карамзин 1987 : 40]. Данный эпизод передает умиление и восхищение путешественника от великолепной игры актеров.

Так же герой раскрывается перед читателем и в беседах. Диалог становится одним из важных косвенных приемов психологического анализа. Путешественник беседует как с обычными людьми, так и с известными европейскими писателями, философами и др.

Вот разговор путешественника с привлекательной женщиной:

«Я. Чего не делает искусство, сударыня? Однакожь Натура не теряет своих прав: ея цветы милее.

Красавица. Не северному жителю хвалить Природу: она у вас печальна.

Я. Не всегда, сударыня: у нас также есть весна, цветы и прекрасная женщины» [Карамзин 1987 : 266]. Данный диалог представляет обычную светскую беседу, но при этом герой проявляет себя с романтической стороны. Можно сказать, что женщины находят его интересным и привлекательным.

В беседах с лучшими умами Европы путешественник проявляет себя как хорошо образованный человек, достойно представляющий Россию. Примером может послужить интересная встреча героя с Виландом в Германии: «Разговор наш касался и до философов» [Карамзин 1987 : 76]. Таким образом, можно сказать, что герой показан как разносторонний человек: галантный кавалер и прекрасно эрудированный собеседник.

Н.М. Карамзин использует еще один не менее важный косвенный прием психологического анализа – пейзаж. Данный прием является очень распространенным в литературе сентиментализма. Это соответствует установке писателей этого направления видеть в естественности и близости человека к природе идеал. В произведении Н.М. Карамзина герой часто дает описание пейзажей и это не удивительно, ведь любой путешественник обращает свое внимание на разнообразие природных красот, посещаемых городов. Путешественнику близка природа. Так пейзаж играет важную роль в раскрытии внутреннего мира героя «Писем русского путешественника». Он не просто описывает природу, но связывает с ней свое состояние. Человек и природа неразрывно связаны, они дополняют друг друга.

Таким образом, в ходе предпринятого анализа мы можем сделать вывод, что в произведении «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзин использует различные формы раскрытия внутреннего мира человека: прямая (письма путешественника), суммарно-обозначающая форма (название, предельно краткое обозначение тех эмоций и чувств, которые возникают во внутреннем мире героя) и косвенная формы (жесты, поступки, диалоги, пейзаж и т.д.).

Но, по всей видимости, русский сентименталист, создавая своего героя, не был удовлетворен только прямым названием его чувств и описанием их в эпистолярной форме. Для него было важ-

ным не только раскрыть облик путешественника, но и подключить читателя к процессу сопереживания. Для этого он обогащает арсенал своих психологических приемов и активно использует прямые и косвенные формы. Важно, что эти формы заставляют читателя анализировать внутренний мир героя. Все это позволило расширить психологические возможности «Писем русского путешественника».

В целом, можно сказать, что в «Письмах...» перед нами возникает образованный молодой человек, который решил осуществить свою мечту и отправляется в путешествие по странам Европы, имея за плечами хороший культурный багаж. С нашей точки зрения, его можно назвать «русским европейцем». Карамзин решает двойную задачу: с одной стороны, знакомит русского читателя с Европой и ее культурой, с другой - рисует образ сентиментального, чувствительного путешественника. Путешествие для героя – это путь самосознания и бесценный опыт, который обогащает его.

Литература

Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л.: Худож, лит. 1987. – 717 с.

Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. –176 с.

© Подшивалова А.И., Кудреватых А.Н., 2017

Попова Д.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Семантика материальных символов в сценарии

Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина»

Аннотация: предметом исследования в статье являются материальные символы и их семантика в сценарии Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина». В статье подробно рассматриваются символы как один из уровней постмодернистского текста. Каждый символ изучается в соотношении с первоисточником, то есть с романом Л.Н. Толстого «Анна Каренина». В результате исследования автор статьи приходит к выводу, что Том Стоппард при создании сценария опирался на постмодернистскую традицию, а его произведение

– самоценный текст, который при этом в достаточной мере отражает замысел и художественную концепцию Л.Н. Толстого. Статья представляет собой часть исследования, посвященного изучению интерпретации романа Л.Н. Толстого в сценарии и фильме «Анна Каренина».

Ключевые слова: Т. Стоппард, Л.Н. Толстой, Джо Райт, «Анна Каренина», постмодернизм, драматургия, символ, интертекстуальность, семантика.

Popova D.A. (Yekaterinburg, USPU)

Semantics of material symbols in the screenplay of T. Stoppard for the film "Anna Karenina"

Abstract: The subject of the article is the material symbols and their semantics in Tom Stoppard's screenplay for the film "Anna Karenina". The article deals with symbols as one of the levels of this postmodern text. Each symbol is compared with the original source, that is, with the novel "Anna Karenina" by L.N. Tolstoy. As a result of the research, the author of the article comes to the conclusion that Tom Stoppard, while creating the screenplay, relied on the postmodern tradition, and his work is a self-valuable text, but reflects the concept of L. N. Tolstoy. The article is a part of the study devoted to the interpretation of L. N Tolstoy's novel in the screenplay and film "Anna Karenina."

Key Words: Tom Stoppard, L.N. Tolstoy, Joe Wright, «Анна Каренина», postmodernism, drama, symbol, intertextuality, semantics.

«Анна Каренина», – вероятно, самое экранизируемое произведение Л.Н. Толстого. На сегодняшний день существует около 30 экранизаций, созданных по всему миру. В контексте литературной компаративистики особенно примечательна экранизация «Анны Карениной» английского кинорежиссера Джо Райта (2012 г): сценарий для фильма был написан Томом Стоппардом, крупнейшим современным британским драматургом, автором пьес «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Травести», «Берег Утопии» и др.

Драматург, комментируя проделанную работу в одном из интервью, предвещает рецепцию фильма в России: «Один мой русский друг сказал, чтобы я не сходил с ума: чужак, сказал он мне, не

может проникнуть в русское сознание. <...> Сама история России не должна быть постигнута человеком со стороны. <...> В случае с «Анной Карениной» мне казалось, что Анна — это семья, а роман — история этой семьи. Конечно, роман теперь принадлежит всему литературному миру, и в каком-то смысле англо-американский фильм имеет на него такое же право, как японский или мексиканский, но у меня были друзья в мире русского театра и литературы, и когда я писал сценарий, то обнаружил, что голова моя наполовину занята тем, какое впечатление произведет фильм в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Владивостоке...» [Том Стоппард, специально для «Новой»: URL: <http://old.novayagazeta.ru/data/2013/021/23.html>].

Д.Ю. Маташева считает, что в сценарии Тома Стоппарда отмечается постмодернистская манера изображения и осмысления сюжета романа классической литературы: «Обновлению подвергся не сюжет произведения, а культурные коды, заложенные в него больше ста пятидесяти лет назад, и, соответственно, воспринимаемые сегодня как архаические. <...> Сценарий «Анна Каренина» – это совершенно новое произведение, со своими стилистическими приемами и построениями, своими символами, формами. Оно опирается на романную фабулу и, безусловно, питается многими элементами литературного первоисточника. Но на выходе мы получаем синтез этих элементов с абсолютно новыми идеями, рожденными самим постмодерном, эпохой критики и самоотрицания» [Маташева, Д.Ю.: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-roman-kak-osnova-dlya-ekranizatsii-na-primere-kinofilma-anna-karenina-dzho-ryta-i-toma-stopparda>].

На наш взгляд, рассматривать сценарий «Анна Каренина» как постмодернистский текст следует в связи с такой чертой постмодернистской культуры как интертекстуальность. Как пишет Н.В. Киреева, «интертекстуальность ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия – тягу к духовной интеграции. Не случайно интертекстуальность понимается в том числе и как диалог между текстами разных культур, и как своеобразный способ включения в литературную традицию» [Киреева 2004: 196]. Н.В. Киреева выделяет несколько форм литературной интертекстуальности, одна из которых – заимствование. Безусловно, сценарий

«Анна Каренина» – это не перевод, не переписывание романа русского классика, а именно заимствование – в данном случае заимствуется сюжет, композиционные узлы, морально-философский смысл, на которые нанизываются уровни постмодернистского текста. Один из таких уровней понимается нами как использование символов, которые в сценарии «Анна Каренина» и одноименном фильме Джо Райта получают несколько иную окраску, чем в романе Толстого, наполняются новыми смыслами с помощью соединения различных кодов. Это проявляется в смещении семантики образов.

«Например, в сцене объяснения в любви Левина и Кити Стоппард использует не мелки, как было у Толстого: «Вот\», – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т?» [Толстой 1984: 439], а кубики, на гранях которых изображены буквы: «Levin and Kitty are at the card table, with a spillage of the alphabet pieces», «Levin sorts through the alphabet pieces as though he is putting off the moment, but he quickly puts four letters spaced out in a row: D N M N» [Stoppard: URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>].

Куб символизирует статику и стабильность: «Куб является истиной, которая все время одинакова, как на нее ни посмотри. Это завершенность, стабильность, статическое совершенство, безукоризненный закон. Это также сложенный крест. В традиционной архитектуре куб как символ стабильности используется в качестве фундаментального камня. У китайцев куб – божество Земли. У евреев куб – это Святая Святых. В исламе Кааба куб – стабильность, статическое совершенство. У майя куб – Земля; Дерево Жизни растет из центра куба <...> Как в иудаизме, так и в исламе куб являет собой центр веры [Энциклопедия символики и геральдики. URL:

<http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%83%D0%B1>].

Таким образом, можно сказать, что союз Левина и Кити заключается под знаком святости, он прочен и подразумевает колоссальную работу над собой и взаимоотношениями в браке. Однако любовь Левина и Кити не так идеальна, ей присущ *внутренний* драматизм: «Правда, жизнь Левина с Кити далека от безмятежного счастья. Мелкие столкновения, вытекающие из непривычки любящих и близких людей во всем считаться друг с другом, мелкие недора-

зумения, неожиданные припадки ревности часто омрачают совместную жизнь Левина с Китти и приносят им немало огорчений» [Купреянова 1954: 19]. Возможно, в этом союзе есть то, чего не хватило Анне и Вронскому, – «серьезного отношение к семье, чувства ответственности друг перед другом» [Купреянова 1954: 19]. Е.Н. Купреянова пишет: «Брак – это не удовлетворение только личных чувств, прихотей и желаний, это большое, ответственное и трудное дело, требующее от человека постоянного самоограничения, внимания и забот» [Купреянова 1954: 19]. Путем замещения символов Том Стоппард акцентирует внимание на контрасте любовных линий Анны-Вронского и Левина-Кити. Трагедия Анны заключается в том, что ее любовь превратилась в «любовь только для себя, а значит, и вся жизнь, превращающаяся в жизнь только для себя <...> Пустая действительность, чуждая любви толкает любовь к бегству в себя и тем самым делает любовь такую же пустой, такую же враждебной любви, какова сама эта действительность» [Ермилов 1963: 45-46].

Чрезвычайно интересен еще один художественный символ, который, на наш взгляд, заостряет те проблемы, которые были поставлены Л.Н. Толстым в романе. Образ поезда, железного гиганта, который в конце романа убивает Анну, обыгрывается Томом Стоппардом в начале сценария, где, казалось бы, еще ничего не предвещает беды: «A little out of focus and further obscured by puffs of steam, the wheels of a locomotive and its tender plus a carriage or two, with part of the superstructure— the whole kit and caboodle turning out to be a rich child's table-top model railway— go by the Camera like a WIPE revealing the momentarily gigantic face of Anna . . . who is crouching down to watch the toy go by» [Stoppard: URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>] .

Смещение фокуса с детской железной дороги на лицо Анны, которое уже в этот беззаботный момент игры с сыном выражает неясную тревогу, становится завязкой действия. В фильме этот эффект достигается тем, что игрушечные вагоны проносятся под грохочущий звук поезда.

У Л.Н. Толстого Анна появляется на страницах романа, прибыв в Москву по просьбе брата. Случай с гибелью человека, попавшего

под колеса поезда, имеет символическое значение: «дурное предзнаменование» [Толстой 1984: 75]. Анна почувствовала нечто ужасное: «Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидел, что губы ее дрожат, и она с трудом удерживает слезы» [Толстой 1984: 75]. У Стоппарда же получается, что героиня испытывает тревогу еще до отъезда из Петербурга – ее чувство предвосхищает встречу с Вронским, которая обернулась для нее гибелью.

Кроме того, образ железной дороги еще не раз обыгрывается Т. Стоппардом в сценарии. Так, например, в сцене бала, танцуя с Вронским, Анна понимает, что совершила непоправимое – она замечает лицо Кити, которое выражает немой укор. Затем Анна в смятении подходит к двери, в стекле которой видит поезд, объятый огнем, стремительно несущийся и издающий шум. В отражении стекла, смешиваясь с поездом, растворяется лицо Анны – это одно из предзнаменований, которое посетило Анну уже после знакомства с Вронским: «An abstract, nightmarish, discordant noise of clattering and howling accompanies unexplained flame— light on wood, glass, iron . . . blackness opens like a door on a blizzard of light, and slams shut. Anna's face, eyes closed, floats ghostlike» [Stoppard: URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>]. С этого момента уже стремительно набирает обороты чувство, которое впоследствии превращается в любовь «для себя», «когда из души человека изымается ощущение мира как целого» [Аннинский 1980: 235]. Том Стоппард, расширяя символику образа железной дороги, постмодернистски его обыгрывая, добивается эффекта градации: сначала это игрушка, затем видение, а в конце – убийца.

На наш взгляд, изображение романной действительности при помощи достаточно гиперболизированных символов продиктовано спецификой кинематографа (необходимость визуального воплощения романа русского классика в определенных временных рамках). Броские образы, на первый взгляд, идут вразрез с творческой манерой Л.Н. Толстого, одним из достоинств которой всегда назывался психологизм: «Толстой воспроизводит жизнь в ее психических формах, то есть в тех формах, в которых она протекает в сознании человека» [Купреянова 1966: 178]. Однако ряд исследователей (Бочаров С.Г., Эйхенбаум Б.М., Опульская Л.Д.) отмечает, что в 70-х

годах, то есть как раз в то время, когда была написана «Анна Каренина», меняется специфика психологизма Толстого. Так, Эйхенбаум писал, что роману присущ «глубокий лиризм в обрисовке Анны и Левина, символика деталей, отсутствие повествовательного тона» [Эйхенбаум 1960: 181]. Далее литературовед поясняет: «Дело здесь не просто во «влиянии»... на Толстого, а в том, что Толстой, ища выхода из своего прежнего метода... ориентируется в «Анне Карениной» на метод философской лирики, усваивая её импрессионизм и символику» [Эйхенбаум 1960: 185].

Таким образом, пластичность образов и символов в сценарии и фильме «Анна Каренина» можно рассматривать как проявление подтекста и художественной лаконичности – деталь, жест, символ являются выражением психических процессов, внутреннего мира героев, их чувств и переживаний.

О постмодернистской манере изображения следует говорить в связи с тем, что сценарий «Анна Каренина» – это игровая работа уже с написанным текстом. Текст, существующий более 150 лет, созданный в XIX веке русским классиком и наделенный философской базой, сюжетными линиями, композиционным узлом, переосмысливается Т. Стоппардом, современным драматургом. На читателя возлагается серьезная ответственность: автор оставляет нерасшифрованным множество кодов, которые дополняют и углубляют смыслы и контексты, уже присутствующие в романе XIX века. Том Стоппард создает не просто адаптированную версию романа для британской киноленты, он пишет самоценный текст, который, на наш взгляд, полностью отражает замысел Л.Н. Толстого: «сделать эту женщину (Анну) только жалкой и не виноватой» [Ермилов 1963: 8]. Драматург передает трагедию Анны и мучительный поиск смысла жизни Левиным, органично сплетая два круга романа.

Литература

Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. 288 с.

Ермилов В. В. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина». М.: Гослитиздат., 1963. 135 с.

Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта: Наука, 2004. 216 с.

Купреянова Е. Н. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Из цикла лекций о Л. Н. Толстом. Тула: Облкнигоиздат, 1954. 40 с.

Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. М.–Л.: Наука, 1966. 324 с.

Маташева Д.Ю. Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма «Анна Каренина» Джо Райта и Тома Стоппарда. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-roman-kak-osnova-dlya-ekranizatsii-na-primere-kinofilma-anna-karenina-dzho-rayta-i-toma-stopparda> (дата обращения – 23.02.17 г.).

Stoppard T. Anna Karenina. URL: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>.

Толстой Л.Н. Анна Каренина // Собрание сочинений в 12 т. Т.7. М.: Правда, 1984. 494 с.

Том Стоппард, специально для «Новой»: Я встал на пагубный путь переписывания Толстого. URL: <http://old.novayagazeta.ru/data/2013/021/23.html> (дата обращения – 18.09.2016 г.).

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Сов. писатель, 1960. 295 с.

© Попова Д.А., 2017

Попова М.Ю. (Екатеринбург, УрГПУ)

И.П. Белкин и И А. Белкин: творческая дуэль А.С. Пушкина и О.И. Сенковского

Аннотация: Статья содержит в себе сопоставительный анализ прозаических произведений О.И. Сенковского и А.С. Пушкина. Автор статьи приходит к выводу о том, что, используя псевдоним «А. Белкин» и некоторые стилистические приемы из повестей А.С. Пушкина, О.И. Сенковский попытался создать впечатление близости собственных и пушкинских творческих принципов. Тем самым издатель «Библиотеки для чтения» стремился привлечь А.С. Пушкина к процессу создания массовой развлекательной литературы, однако потерпел неудачу.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, О.И. Сенковский, «Повести покойного И.П. Белкина», «Потерянная для света повесть», массовая литература

Popova M. Yu. (Yekaterinburg, USPU)

I.P. Belkin and A. Belkin: a creative duel of A.S. Pushkin and O.I. Senkovsky

Abstract. The article contains a comparative analysis of prosaic works by O.I. Senkovsky and A.S. Pushkin. The author of the article comes to the conclusion that, using the pseudonym "A. Belkin" and some stylistic techniques of stories by A.S. Pushkin, O.I. Senkovsky tried to create an impression of the closeness of his own and Pushkin's creative principles. Thus, the publisher of the "Library for Reading" sought to attract A.S. Pushkin to the process of mass entertainment literatures creation, but failed.

Keywords: A.S. Pushkin, O.I. Senkovsky, "Tales by the Late I.P. Belkin", "The novel, lost to the world", mass literature.

В 1830-х годах в журнале «Библиотека для чтения», редактором которого был О.И. Сенковский, были опубликованы три повести («Потерянная для света повесть», «Турецкая цыганка», «Джулио»), подписанные псевдонимом «А. Белкин» (последняя подписана: «А. Белкин-А.Тимофеев»). Как известно, свои литературные произведения О.И. Сенковский подписывал псевдонимом «Барон Брамбеус». С какой целью в данном случае он использовал псевдоним, явно отсылающий читателя не только к произведениям А.С. Пушкина, но и к личности самого создателя «Повестей покойного И.П. Белкина», на что недвусмысленно указывает первый инициал? В псевдониме «А. Белкин» Сенковский фактически объединил двух литературных персонажей (покойного Ивана Петровича Белкина - обычного помещика, бесхитростного любителя записывать истории, услышанные от разных людей, и Издателя А. П.) с Александром Сергеевичем Пушкиным – биографическим автором белкинских повестей. Таким образом, можно предположить, что Сенковский подчеркнуто отождествил «писательскую» манеру вымышленного И.П. Белкина и А.С. Пушкина. Мы считаем принципиально важным разобраться в этом.

Для начала остановимся на пушкинском предисловии к «Повестям покойного И.П. Белкина» «От издателя». В нём читателю

предложено познакомиться с письмом ненарадковского помещика, знавшего Белкина лично. Автор письма – простодушный, наивный, не склонный к высоким материям человек. Он довольно рассеян: пишет, что получил 23-го числа от издателя письмо, отправленное ему 15-го, но в конце письма мы видим, что оно подписано 16-м числом. Сами рассуждения об И.П. Белкине как об авторе повестей и романов идут параллельно с рассказом о ключнице, заклеивающей окна страницами его же романа. Также указывает друг И.П. Белкина и на отсутствие воображения последнего: «... названия сел и деревень заимствованы из нашего околка, отчего и моя деревня где-то упомянута. Сие произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения» [Пушкин 1978: 56-57]. Возникает заметный иронический эффект, благодаря чему образ Белкина снижается, опрощается, как и образ его соседа, через призму восприятия которого даётся характеристика собирателя повестей.

Читая предисловие «От издателя», мы понимаем, что данная часть «Повестей» не могла не привлечь О.И.Сенковского, а может быть, и больше всего заинтересовала писателя, поскольку она полностью вписывается в те требования, которые он сам предъявлял к литературному языку (простота, максимальная естественность), содержанию литературных произведений (в центре внимания быт с подробным перечислением обыденных событий и вещей, таких, например, как неумение И.П. Белкина управлять своим имением, характеристика способностей старой ключницы и т.д.). Наверняка, привлекла О.И. Сенковского и внешняя анекдотичность пушкинских «Повестей»: именно такие легкие, юмористические истории могли, по его мнению, заинтересовать, развлечь неискушенную публику.

О.И. Сенковский в данном случае не был исключением из общего правила: кажущаяся простота пушкинских повестей ввела в заблуждение многих авторитетных критиков. Так, В.Г. Белинский называет повести «побасенками», которые могут «задать лихую высыпку», говорит об их скучности и примитивности, видит в них только развлекательную функцию [Белинский 1953: 138]; Ф.В. Булгарин не видит в повестях идеи и называет А.С. Пушкина подражателем, повести - «анекдотцами» [Северная пчела 1831: 4]; Н.А.

Полевой – «фарсами, затянутыми в корсет простоты» [Московский телеграф 1831: 137].

Принципиальное отличие позиции Сенковского от вышеперечисленных мнений заключалось в том, что он видел в «Повестях Белкина» не «осень творчества» великого русского писателя, а новый этап его художественных исканий. В этом, как показало время, он был абсолютно прав. Н.К. Гей в одной из своих монографий, говоря о том, что в 1830-е годы А.С.Пушкин переживал новый этап творческой эволюции, отметил следующие особенности прозы писателя: «Многообразие характеров, простота изложения, целенаправленная многозначность текста, открытая в многозначность жизни, пластичность слова и онтологическая всеохватность - постижение в бесконечно малом бесконечно больших содержательных потенциалов» [Гей 2008: 44].

Однако само понимание нового этапа в творческом развитии Пушкина у Сенковского весьма специфично и отлично от приведенного выше мнения авторитетного пушкиноведа. Ему кажется, что А.С.Пушкин встал на путь создания максимально простой, развлекательной, массовой литературы, то есть тот путь, который был близок самому редактору «Библиотеки для чтения». Именно поэтому Сенковский вполне осознанно стремится максимально сблизить самого писателя и его персонажа – И.П. Белкина. Суть данной позиции наиболее полно помогает понять его переписка. В феврале 1834 года О.И. Сенковский пишет А.С. Пушкину письмо по поводу вышедших в свет двух глав «Пиковой дамы». В нем он не только восторженно отзывается о новой пушкинской повести, но и рассуждает о путях развития прозы в целом.

В самом начале письма мы читаем: «Вот, по крайней мере, язык вполне обработанный, язык, на каком говорят и могут говорить благовоспитанные люди. Никто лучше меня не чувствует, каких основ недостает нам, чтобы создать хорошую литературу, а главнейшая из них, жизненная, без которой нет настоящей национальной литературы, основа, которой совершенно не существует в нашей прозе, - это язык хорошего общества» [Переписка Пушкина 1982]. Как видим, автор письма, в первую очередь, отмечает в прозе А.С. Пушкина формирование нового литературного языка, предельно естественного, разговорного, который, однако, не является

стилизацией грубого простонародного языка кухарок, «горничных и приказных», но вполне приемлем и даже желателен для использования в кругу людей из высших слоев общества. По мысли Сенковского, надо «разгадать» русский язык, нужно писать на нем, привлекать к нему симпатии читателей, чтобы даже благородные дамы, говорящие только на французском, приняли его. Создателя такого языка О.И. Сенковский видит в А.С. Пушкине: «... и слава эта, вижу ясно, уготована вам, вам одному, вашему вкусу и прекрасному таланту» [Переписка Пушкина 1982].

Далее О.И. Сенковский говорит, что никто не чувствует в такой степени, как он сам, потребности в выработке нового русского литературного языка, глубоко национального и предназначенного стать общеупотребительным, стать «языком хорошего общества» [Переписка Пушкина 1982]. В деле широкого распространения нового языка первостепенную роль должна играть русская проза, которая пока, к сожалению, остается далекой от живых истоков русской речи, а потому не национальна. О.И. Сенковский заявляет: «...повторяю вам, - вы положили начало новой прозе, - можете в этом не сомневаться» [Переписка Пушкина 1982]. Данная мысль неоднократно повторяется на протяжении всего письма. Но его автор не ограничивается только уровнем литературного языка. По сути, редактор «Библиотеки для чтения» говорит о необходимости создания массовой, понятной самому широкому, в том числе и неискушенному читателю, литературы.

Таким образом, Сенковский заявляет, что видит в А.С. Пушкине своего союзника. Однако, по-видимому, он и сам чувствует, что зашел слишком далеко. Не случайно в конце письма мы видим приписку: «Если это письмо вам не понравится или если оно покажется вам странным - скажите, что его писал старый кувшин {Здесь - непереводимая игра слов: *la guche* по-французски означает “кувшин” и “дурень”, “олух”}» [Переписка Пушкина 1982]. Таким образом, Сенковский не столько утверждает факт близости своей и пушкинской позиции, сколько прямо и недвусмысленно приглашает Пушкина в свой стан, вербует его в свои союзники, выдавая желаемое за действительное.

В свете вышеизложенного повести, опубликованные Сенковским за подписью «А. Белкин» можно воспринимать как попытку

вовлечь Пушкина в процесс создания развлекательной литературы. Рассмотрим данную проблему на материале сравнения пушкинских произведений и «Потерянной для света повести» - первой, опубликованной Сенковским под псевдонимом «А. Белкин».

Преследуя свою цель, издатель «Библиотеки для чтения» использует элемент мистификации: очевидно, была вероятность того, что в сознании неискушенного читателя И.П. Белкин, издатель А.П., реальный А.С. Пушкин сольются воедино. Читатель подготовленный, конечно, поймет, что к повестям, опубликованным на страницах журнала Сенковского, Пушкин не имеет никакого отношения. Но и в этом случае псевдоним служил легким намеком на то, что Пушкин так или иначе причастен к деятельности Сенковского по созданию «легкой» литературы, или сочувствует ей.

Для мистифицирования читателя Сенковский воспользовался текстом пушкинского произведения. В упоминавшемся выше письме ненарадковского помещика, соседа покойного Белкина, читаем следующее: «Кроме повестей, о которых в письме вашем упоминать изволите, Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены его ключницею на разные домашние потребности. Таким образом прошлою зимою все окна из флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил. Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом» [Пушкин 1978: 56]. Таким образом, в письме сообщается, что какая-то часть рукописей Ивана Петровича осталась неопубликованной, а часть – разрознена и утрачена. Название «Потерянная для света повесть», таким образом, в купе с псевдонимом «А. Белкин» содержит в себе легкий намек на то, что так и оставшийся неизвестным товарищам Галактиона Андреича «случай из провиантской части» вполне мог оказаться и частью утраченных рукописей И.П. Белкина.

Н.В. Назарова в своей диссертационной работе утверждает, что «при более детальном рассмотрении оказывается, что между “Повестями Белкина” А.С.Пушкина и “Потерянной для света повестью” О. И. Сенковского не находится каких-либо сюжетных или стилевых пересечений; кроме того, осталась непроясненной и ее потенциальная пародийная функция» [Назарова 2010].

Мы не вполне разделяем данную точку зрения. На наш взгляд между «Потерянной для света повестью» и «Повестями Белкина», в частности, «Гробовщиком» есть некоторые пересечения.

Попробуем их обозначить, сопоставив оба произведения. В первых, можно увидеть следующие фабульные пересечения: точно так же, как и в повести О.И. Сенковского, в «Гробовщике» А.С. Пушкина собирается компания не приятелей, конечно, (хотя будочник Юрко хорошо был знаком с сапожником Шульцем) но соседей; они распивают напитки в честь серебряной свадьбы Готлиба Шульца и его жены Луизы. В повести О.И. Сенковского приятели собираются на пикник и выпивают, беседуют, спорят, всё это сопровождается длинным описанием разных яств и напитков. Как помним, в повести «Гробовщик» после третьей откупоренной бутылки полушампанского молчаливый, как и Галактион Андреич, Адриан Прохоров разговорился, развеселился и начал предлагать шуточные тосты; обиженный будочником Адриан, как и Галактион Андреич, убегает из компании.

Обе повести начинаются с бытописания, причем без развернутой экспозиции. События разворачиваются сразу, сходу: «Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом» [Пушкин 1978: 61]. Мы не знаем, почему Адриан Прохоров решил переехать, что предшествовало данному событию, почему повесть начинается с четвертого перевоза вещей, почему нет описания первых трёх, где в данный момент находятся члены его семьи? То же самое видим и у О.И. Сенковского: «Наконец, положено было собраться к Якову Петровичу, который жил в Болотной улице - что между Пустой и Безымянной - и оттуда уже всем вместе идти к omnibusам» [Библиотека для чтения 1835: 132]. Повествование будто бы вырвано из середины какого-то полноценного текста, а точнее – из непрерывного потока обыденной жизни.

Трудно не заметить и некоторые детальные пересечения – например, курьёзные тосты, которые произносятся в повестях. У А.С. Пушкина читаем: «Что же, пей, батюшка за здоровье своих мертвецов» [Пушкин 1978: 84] .

В повести О.И.Сенковского друзья обмениваются еще более странными тостами:

« - Я, - сказал Илья Никифорыч, - если и выпью, так разве на поросенка: боюсь, чтоб не забурчало в животе.

- А мне непременно должно запить сига, - подхватил Лука Лукич, принимая бутылку.

- Я, - сказал Иван Никитич, - выпью от жару: нынче мне что-то так душно!

- Я тоже выпью стаканчик, - сказал Максим Козмич, - у меня целый день как мороз по коже.

- Так выпить и мне! - молвил Галактион Андреич, - действительно, погода такая странная - не знаешь, что делать!

- И я за вами, - сказал Яков Петрович с свойственным ему достоинством и лаконизмом.

- Что греха таить! - сказал, наконец, историк этой попойки, - признаться вам, я выпью потому, что люблю выпить» [Библиотека для чтения 1835: 140].

Мы знаем, что во время тостов произносятся самые лучшие пожелания, адресованные кому-либо, в них отражается отношение к человеку, в честь которого поднимается тост, степень уважения к нему. Тосты представляют собой, как правило, короткие, но ёмкие по содержанию изречения. Если у А.С. Пушкина мы хотя бы в начале видим, как Готтлиб Шульц пьет за свою жену, за своих гостей, то тосты приятелей у О.И. Сенковского сразу доведены до абсурда.

Можно отметить и стилевые пересечения, например, обращение к читателю у О.И. Сенковского: «Покорнейше прошу упомянуть, сочиня историю русской литературы, что повестей и былей собственно у нас одною меньше» [Библиотека для чтения 1835: 180]. У А.С. Пушкина: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми весёлыми и шутивными, дабы противоположностью поразить наше воображение» [Пушкин 1978: 81-82], гиперболизация по сути мелких событий, которая у А.С. Пушкина доходит даже до фантастики в момент, когда Адриану снится сон. В связи с этим обращает на себя внимание описание пирующих приятелей у О.И. Сенковского: «Говядина и петух сменили голую кость окорока, и мы напали на

них с таким же плотоядным ожесточением: живо ходили ножи и челюсти, погребальная тишина господствовала в сосновой роще, мертво было молчание присутствующих» [«Библиотека для чтения» 1835: 137]. Невольно возникают ассоциации с пушкинской повестью, с моментом, когда к Андрияну Прохорову во сне на носовое село приходят в гости мертвецы.

В конце концов, сюжет повести О.И. Сенковского так же анекдотичен, как и сюжет «Гробовщика». Однако именно здесь обнаруживается глубинное различие. В повести Сенковского рассказан просто анекдот, смешной в силу бессмысленности происходящего. У Пушкина за внешней простотой и анекдотичностью скрывается глубинный пласт сюжета, полный глубокого философского смысла. Сошлемся на В.И. Тюпу, заметившего: «Сквозь явную анекдотичность сюжетов “Гробовщика” и “Барышни-крестьянки” отчетливо проступает притчевая символика (актуализируемая эпиграфами этих повестей)» [Тюпа 1999]. Уже эпиграф, открывающий повествование («Не зрим ли каждый день гробов, / Седин дряхлеющей вселенной»), взятый из стихотворения Г.Р.Державина «Водопад», настраивает читателя на грустный, трагический лад. Внешне он вроде бы противоречит содержанию повести, ведь никто из персонажей в ней не умирает, но, с другой стороны, Адриан Прохоров, действительно, «зрит» гробы каждый день, его профессия (бытовое вроде бы обстоятельство) буквально ставит его на границу между жизнью и смертью, придает его повседневным занятиям экзистенциальный смысл. Притчевость, как утверждает С.Г.Бочаров, обнаруживается ещё и в другом: «...сон подействовал на Адриана Прохорова. Проснувшись и поняв, что ничего страшного не случилось, он уже не злится на соседа сапожника, он весел и бодр. Совершенный пустяк, “нуль”, пьяный сон повлиял на жизнь этого человека» [Бочаров 1985: 43].

У О.И. Сенковского мы не видим этой притчевости, он, наоборот, экспериментируя с жанром, нагружает повесть максимально возможной степенью анекдотичности. Если говорить о жанре, то «Потерянная для света повесть» являет собой фельетон, своеобразие которого заключается в стилизации грамотной речи петербургского служащего, на самом деле не столь образованного. В работе В. Фомичёвой встречаем: «Стилизация дотошна до мелочей:

вплоть до того, что главки в повествовании обозначены как “параграфы” (о чём свидетельствует и соответствующий значок в начале каждой из главок) с характерным для “параграфов” содержанием: “1. О том, как мы отправились отдыхать в Паргалово”, “2. О том, как мы обедали в Паргалове” и т.д.» [Фомичева 2001: 45]. Рассказчик приводит расчет съеденной кулебяки в виде диаграммы. В тексте приводится таблица обнаружившегося в ходе прений расхождения мнений о том, что следует пить товарищам – грог или пунш:

«В пользу грога

Лука Лукич

Яков Петрович

Галактион Андреич

Я».

В пользу пунша

Илья Никифорович

Максим Козмич

Иван Никитич

Все эти приемы, с одной стороны, привлекают внимание читателя, но с другой стороны, снижают и без того невысокий уровень серьезности повествования, предлагая читателю заняться высчитыванием величины сектора съеденной части кулебяки, подсчетом голосов «за» и «против» пунша, тем самым превращая чтение из интеллектуального труда (как у Пушкина) в легкое и приятное развлечение.

Обратимся к образу рассказчика повести. Перед нами чиновник А. Белкин - человек, по своим духовным качествам и умственным способностям находящийся весьма не на высоком уровне, его восприятие жизни максимально обытовлено. Поэтому в своем повествовании он ограничивается фиксированием предметов, ему близких и понятных: еды и напитков. Он тщательно фиксирует все пункты, по которым между товарищами возникают споры, но это абсолютные пустяки. Таков спор о том, в каком виде пить ром: «Некоторые утверждали, что в хороших компаниях грог теперь гораздо больше в употреблении, чем пунш, и что эта мода основывается на весьма логическом начале: горячую воду с чаем можно пить отдельно и ром с горячею водою отдельно; таким образом, ни чай, ни ром не уничтожают друг друга и совокупно содействуют успехам просвещения» [Библиотека для чтения 1835: 144]. Однако в конце повести возникает сомнение, настолько ли рассказчик обычен и прост? Читаем: «...клянусь, я имел твердое намерение напе-

чатать этот любопытный случай по провиантской части: ведь таким образом пишутся почти все повести для нашей словесности - повторяя, без всяких усилий своего воображения, первый слышанный где-нибудь анекдотик! Будь только рассказ Галактиона Андрича такого свойства, чтоб можно было его упомнить - вы бы имели одну "оригинальную" повестью больше, и я был бы один лишний оригинальный сочинитель» [Библиотека для чтения 1835: 180]. Здесь считывается явная отсылка к образу И.П. Белкина, который, как известно, не имеет развитого воображения и не добавляет в рассказы других особ собственного вымысла. Здесь мы уже видим не того А. Белкина, который сидит в компании малоразвитых служащих, но остроумного, пытающегося кольнуть современников, «сочинителя». Упоминание слова «анекдотик» отсылает нас к отклику Ф.В. Булгарина на «Повести покойного И.П. Белкина»: «Прочел в один вечер, и не нашел ни чуда, ни совершенства, ни *chef-d'oeuvre*, но несколько анекдотцев (из коих некоторые давно известны) рассказанных весьма приятно, языком правильным и во многих местах чрезвычайно живым» [Северная пчела 1831: 4].

Для А.С. Пушкина отсутствие воображения у И.П. Белкина было принципиально важным моментом, он стремился передать течение жизни в формах самой жизни. О.И. Сенковский принимает пушкинского И.П. Белкина только на том уровне, где он прост, понятен, юмористичен, то есть такой, каким он представлен в письме ненадарадовского помещика. Но в самих повестях Сенковский почувствовал присутствие иного взгляда на жизнь, который его не устраивает. Его, по-видимому, раздражает *такой* И.П. Белкин, поэтому он пытается как бы поправить Пушкина, создать своего Белкина.

В.Фомичёва справедливо указывает на характер повествования в повести О.И. Сенковского и сложную цепочку, через которую редактор «Библиотеки для чтения» заводит диалог с пушкинским И.П. Белкиным: «Реалистические черты "Повестей Белкина" для Сенковского были, тем не менее, не приемлемы. И потому он в "Повести, потерянной для света" разыгрывает довольно сложную пьесу (пьесу для себя, так как к читателю своего журнала он относился свысока, хорошо понимая его неосведомлённость)» [Фомичева 2001: 52].

Не удивительно, что О.И. Сенковский не принимает реалистических черт пушкинских повестей, многие герои редактора «Библиотеки для чтения» - это герои романтические. Так, например, в «Потерянной для света повести» Галактион Андреич с его нелепым рассказом, несмотря на всю юмористичность описываемых событий, остаётся для читателя загадкой – что является одной из черт героев романтического типа, хотя в данном случае он повернут к читателю своей анекдотической ипостасью. А.С. Пушкин же во всех своих произведениях пытается порвать с романтическим методом, вскрывая за литературными клише подлинный смысл каждого события. Так, например, в повести «Выстрел» перед нами возникает образ жаждущего мести человека, окруженного тайной, которая и состоит в том, что Сильвио всю свою жизнь посвящает идеи мести, учится стрелять из пистолета, может убить даже муху. В итоге, сюжет, который придумал себе Сильвио, развязан, его «обидчик» отомщен. Но в процессе переживания героем собственной драмы меняется понимание жизни, целеполагание: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» [Пушкин 1978: 69]. Как известно, сражение под Скулянами проходило в рукопашную, получается, что весь труд жизни Сильвио не пригодился ему в самом главном его поединке – битве за чужую свободу. На это указывает А. Архангельский: «Пуля, которую он всадил в идилическую “швейцарскую” картину, оказалась “метафизически последней”» [Архангельский 1998: 202]. Так же не по привычным шаблонам развиваются сюжеты повестей «Метель», «Барышня-крестьянка» и «Станционный смотритель».

Примечательно, что в 1835 году, после выхода в свет «Потерянной для света повести» О.И. Сенковского А.С.Пушкин пишет в письме к П.А. Плетнёву: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется из-за угла и тихонько, например в М.<о-сковском> Набл.<юдателе>) объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима? Это бы, право, было не худо» [Пушкин 1979: 430]. Таким образом, назвав А. Белкина омонимом, Пушкин недвусмысленно дает понять, что Сенковский совсем не понял его замысла. А.С. Пушкин вынужден объясниться и с М.П. Погодиным: «Сей час по-

лучил я последнюю книжку Библиотеки д<ля>Ч<тения>, и увидел там какую-то повесть с подписью Белкин — и встретил Ваше имя. Как я читать ее не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» [Пушкин 1979: 413].

Итак, А.С. Пушкин, называет повести О.И. Сенковского нелепостью. И действительно, белкинская простота у Пушкина мнима. Повествовательная структура в его повестях очень сложна, обусловлена наличием множества повествователей и рассказчиков разного уровня (некий издатель публикует записки И.П.Белкина, принесенные его соседом, представляющие собой фиксацию историй, которые И.П. Белкину сообщили конкретные рассказчики, при этом внутри каждой повести обнаруживаются и своего рода «перворассказчики», такие, как Сильвио и граф, поведавшие подполковнику И.Л.П. начало и конец истории о выстреле). Мы видим и постоянное перемещение авторского пера из рук И.П. Белкина в руки Издателя А.П. и самого А.С. Пушкина. На это указывают множество примечаний, переводы с французского, английского, немецкого, итальянского языков, которых И.П. Белкин знать не мог, а следовательно, не мог и записать их в точности с устного слова. Весь цикл обрамляется словом А.С. Пушкина: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» - «Конец повестям Белкина». Не мог И.П. Белкин знать произведений, из которых взяты эпиграфы к каждой повести и предисловию «От издателя». Непосредственно в самих повестях мы видим своеобразные стилевые вставки, принадлежащие совсем не И.П. Белкину. Так, в повести «Метель» читаем: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена» [Пушкин 1978: 70], здесь слышна ирония рассказчика, которой у И.П. Белкина не может быть, он не читал французских романов, не знает тех любовных перипетий, которые в них описываются, поэтому слово «следовательно» - сигнал внимательному читателю о том, что здесь имеет место и другой рассказчик, более грамотный и, если можно так выразиться, более сведущий.

Вероятно, О.И. Сенковский понимает образ такого рассказчика как литературную маску самого А.С. Пушкина, но не как полноценный и многослойный художественный образ. Своей первой по-

вестью он недвусмысленно стремится заместить пушкинского И.П.Белкина своим, предлагая читателю целиком сосредоточиться только на содержании необычных историях об обычных людях. Фабульно, через детали и легкие сближения стилевого плана отсылая читателя к пушкинскому «Гробовщику», Сенковский в то же время предлагает иное понимание прозаического повествования: лишает его сложного философского и психологического смысла, максимально упростив образ повествователя – А. Белкина.

Литература

Архангельский А.Н. Герои Пушкина. Очерки литературной характеристики. М.: Высшая школа, 1998. – 257 с.

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Том 1. М.:Изд-во АН СССР Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1953. – 573 с.

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Том 7. М.:Изд-во АН СССР Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1953. – 739 с.

Библиотека для чтения, 1835, Т. 10. С. 134 – 183.

Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. - М.: «Сов. Россия», 1985. - С.35-68.

Гей Н.К. Пушкин-прозаик. Жизнь-творчество-произведение. - М.: Наука, 2008. - 486 с.

Назарова Н.В. ЛЖЕ-БЕЛКИН И ПСЕВДО-СЕНКОВСКИЙ: об истинном авторе повести «Турецкая цыганка» и одном эпизоде из отношений Сенковского с Пушкиным в 1835 году. // URL: http://www.ruthenia.ru/Push_Chten5/Nazarova.pdf (дата обращения: 8.10.2016).

Назарова Н.В. Литературная позиция О.И. Сенковского в 1830-х гг. На материале повестей, подписанных псевдонимом А. Белкин: автореферат...дис... канд.филол. наук. - М., 2010.- 26 с.

Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. / Ред. коллегия: В. Э. Вацуро и др.; Сост. и коммент. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, И. Б. Мушиной, М. А. Турьян. — М.: Худож. лит., 1982. //URL:http://az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_1834_pismo_k_pushkinu.shtml .

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - Т. 6. - Л.: Наука. 1979. - 575 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - Т. 10. Л.: Наука. 1979. - 711 с.

Северная пчела, 1831, № 286, 16 декабря.

Тюпа В.И. Двужычие в «Повестях Белкина»: анекдот и притча. Гуманитарные науки в Сибири. - Новосибирск, 1999, № 4 // URL: <http://www.durov.com/literature2/tyupa-99.htm> (дата обращения: 30.09.2016)

Фомичева Варвара. Театральность в творчестве О.И.Сенковского. Диссертация на соискание учёной степени доктора философии. – Ювяскюля, 2001. – 126 с.

© Попова М.Ю., 2017

Потапенко К. М. (Екатеринбург, УрГПУ)

Мотивная структура в сборнике публицистики И.Г. Эренбурга «Война» (1941-1945)

Аннотация: Исследование посвящено мотивной структуре сборника публицистики Эренбурга «Война» (1941 – 1945). Мотив рассматривается как один из элементов художественного единства этого сборника. Выделены основные мотивы, которые играют важную роль в создании образов, это мотивы звериности и театральности. Прослеживается движение этих мотивов, прослеживается сюжет, в который складываются основные мотивы сборника. Сообщается о значении для всего сборника мотивов и их динамики. В статье рассматривается, как проявляется образ автора в раскрытии мотивов.

Ключевые слова: военная публицистика, И.Г. Эренбург, памфлет, мотив, звериный мотив, мотив театральности, мотивная структура.

Potapenko K. M. (Yekaterinburg, USPU)

Motive structure in digest of publicism of I.G.Ehrenburg «War» (1941-1945)

Annotation: The research is devoted to motive structure of Ehrenburg's digest of publicism «War» (1941-1945). Motive is being consid-

ered as one of the artelements of this digest. Essential moments which play an important role in creation of the image are highlighted. It is a beast motive and theatral motive. Development of this motives is being observed, plot, which is created by the main motives is also observed. Report on the mining and dynamic of this motives for the digest is given. Image of the author in disclosure of the motives is considered.

Keywords: Military publicism, motive, I.G. Ehrenburg, pamphlet, motive structure, beast motive, theatral motive

Сборник публицистики Эренбурга «Война» (1941 – 1945) необходимо рассматривать как художественное единство. Для этого необходимо обозначить критерии художественного единства книги. На теорию художественного единства существуют разные взгляды. Мирошникова рассматривает книгу через выявление объединяющих ее факторов, Дарвин и Фоменко рассматривают понятие циклизации, Пономарева пишет о циклических структурах в малой прозе, Штерн рассматривает книгу как целое, наблюдения Тюпы и Лейдермана позволяют говорить об ансамблевом единстве. В выделении критериев единства исследователи сходятся в следующем: книга имеет рамочный комплекс, обладает особым способом структурирования материала, имеет особый жанровый состав, книга объединена общими темой, идеей, пафосом. Особый интерес вызывает система мотивов книги и образ автора. По нашим наблюдениям, в произведениях, вошедших в сборник публицистики Эренбурга, наблюдается жанровое единство, единство образов и мотивов, идейное и тематическое единство. Каждый элемент художественного единства требует подробного рассмотрения. Ранее мы изучали жанровое своеобразие этого сборника, теперь сосредоточили внимание на его мотивной структуре.

Наиболее четко мотивная структура прослеживается в памфлетах, вошедших в сборник Эренбурга. Памфлеты Эренбурга исключительно эмоциональны, непосредственны. Преследуя агитационную цель, памфлет всегда тенденциозен, общедоступен, рассчитан на непосредственные эмоции широкой публики. Для памфлета характерно резкое и экспрессивное обличение определенного общественного, политического явления, видной личности. Эту жанровую форму, ведущую свое происхождение от древнеримских ин-

вектив, характеризуют такие признаки как злободневность, тенденциозность, полемическая направленность. Pamфлет ставит своей целью показать читателям общественные или человеческие пороки. Ракурс изображения реальности заключается в негативном, обличительном изображении реальности [Тертычный: электронный ресурс]. Обличение в памфлетах Эренбурга происходит с помощью усиления мотивов, выражающих антижизнь – жизнь ненастоящую, несвойственную человеку, жизнь, в которой рушатся привычные устои. Самый яркий и часто повторяющийся в памфлетах мотив, выражающий антижизнь – это мотив звериной сущности фашизма. Этот мотив на протяжении всей книги трансформируется: создает некий сюжет и способствует раскрытию образов захватчиков.

Проследим за развитием звериного мотива. Этот мотив создает образ противника дикого, злого, уходящего от человечности. Сначала звериные мотивы проявляются на ряде выразительных средств в описании действий и внешних черт фашистов. В ряде памфлетов изображается, как они дикой сворой налетают на города и деревни, грабят и убивают, словно дикие волки. Офицеры уподобляются диким собакам. Например, при описании немецких солдат Эренбург пишет, что те «выдрессированы фашистами...», это показывает, что фашисты относятся к людям, как к животным. И далее: «...их с раннего возраста отучали думать. Они повторяют фразы лейтенантов и фельдфебелей». Подобное описание свидетельствует о том, что фашисты стремятся сделать всех вокруг подобными себе. Немецкие офицеры не обладают нравственными человеческими качествами: «...это образцы хорошей германской породы», – пишет автор. Порода соотносится с животными: будто офицеры – не люди, а животные, которых разводят для определенных целей.

Звериный мотив развивается – агрессивность нарастает. Жизнь, которую ведут фашисты и которую пытаются навязать захваченным и пленным, это жизнь зловещая. Ведущие представители этой антижизни – немецкие главнокомандующие и политические деятели. В памфлете «Бешеные волки» звериный мотив применяется уже к отдельным политическим и военным деятелям. Гитлер уже уподобляется псу, животному дикому, который только и знает нападение. Автор характеризует Гитлера как «человека среднего роста, с усиками, с мутными глазами, никогда не глядя-

щими на собеседника. У него хриплый неприятный голос, в своих речах он переходит на лай». Геринг из-за своего высокомерия сравнивается с индюком, Геббельс по своей манере выступать перед народом сравнивается с обезьяной. Перед нами некая иерархия звериных образов. Но в целом, звериные характеристики объединены значением некой стихийной, дикой силы, значением нападения, противники как волки.

Далее прежде раскаленная до предела агрессивность спадает: «волки» теряют свою силу, постепенно терпят поражение, и предстают слабыми и забытыми. В памфлете «Им холодно» они, словно мелкие запуганные животные, ищут не наживы, а нору, в которой смогут отогреться. Еще больше ослабевает звериная сила тогда, когда главарь, в прошлом волк, начинает сдавать свои позиции, ему приходится оправдываться перед своим народом. В памфлете «Когда волк начинает блеять» Гитлер сравнивается со слабым, истерзанным, трусливым животным: «Этот старый волк блеет: “Я хотел мира, а не войны”». Если ранее от немецкого главнокомандующего на всех офицеров распространялись черты хищных зверей, то теперь главарь слаб, а значит, все его окружение сравнивается со слабыми животными: «Геринг сладко жмурится, мурлычет колченогий Геббельс».

В памфлете «Коричневая вошь» звериные черты фашизма распространялись на массу. Эта масса фашистов уже обезличена, уподобляется некоему собирательному образу. Это – масса мелких существ, паразитов, вредителей. «На крестьян Европы обрушилось неслыханное горе, хуже мора, хуже засухи, хуже смерти – пришли гитлеровцы. Сначала они все сожрали. Они отбирали хлеб и скот, кур и картошку», – пишет Эренбург.

Скажем о другом мотиве, встречающемся в памфлетах Эренбурга. Это мотив театральности. Вся сущность фашизма Эренбург уподобляет театру, где под кажущейся благопристойностью таится зло. Мотив театральности создается за счет использования лексики, связанной с театром, за счет построения предложений, перечислительная интонация которых напоминает ремарки в пьесе, за счет обилия прямой речи в тексте, за счет уподобления немецких политических и военных деятелей театральным героям.

В развитии мотива театральности сначала мы видим лишь небольшие «сцены», в которых действующие лица – немецкие офицеры, главное лицо пока остается за кулисами, но мы чувствуем, что оно руководит этой массой, именуется «предводителем дикой орды». В памфлете «Русская музыка» изображение Берлина в его военных буднях подается как ремарки пьесы, это достигается за счет перечисления: «крутит пыль, стучат костыли, просыпаются вдовы». В последующих памфлетах появляется немецкий главнокомандующий. Он именуется создателем «театральных эффектов», он примеряет на себя роли великих полководцев, роли героические. В одном из памфлетов видим: «Несколько лет тому назад Гитлер прикидывался Александром Македонским и цитировал наполеона». Однако, эта героичность искажается, оказывается ложной, когда Гитлер предстает в трагической роли: «Теперь он прикидывается философом и цитирует Шекспира. Свои приказ Гитлер заканчивает словами “Быть или не быть?”», – видим в памфлете под названием «Фюрер играет Гамлета».

Затем роли достаются и другим политическим и военным деятелям. Роль комическая у Геббельса. Он сравнивается с шутом. Который должен выступать перед немецким народом. Его действия изображаются как действия шута в барском доме. Этим домом выступает Берлин, а Гитлер будто барин в этом доме. Здесь возникает аналогия с такой разновидностью театральных действий, как балаган. В театральное действие вовлечены все: и народ, и офицеры, и главари. Это разнородное и масштабное действие – театр фашизма. Героическое, трагическое, комическое – все эстетические категории смешались в этом театре. И перед нами уже театр страшный абсурдный.

Итак, ключевые мотивы для раскрытия образа фашизма – звериный и мотив театральности. По Эренбургу, фашизм и захватчики, с их звериными качествами, несут миру некий абсурдный мир, который угрожает человеку, разрушает все нормы, теряет ценности. Мотив формируется через структуру произведений сборника, помогает понять авторское отношение к изображаемым персонажам и событиям. Мотив вычленяется из общей ткани текста и повторяется, с каждым разом полнее раскрывая образы и авторскую позицию.

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

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

Итак, в целом, выражению авторской позиции способствую прямые авторские оценки, цитирование, повторы, сравнения, перифразы, документальность. Авторские характеристики нацелены на разоблачение и обличение фашизма и его представителей. Жанр, который используется для этого – памфлет. Выбор жанра памфлета тоже способствует выражению авторской позиции. Образы, которые подвержены разоблачению в памфлетах – образы фашистов. Обличение их происходит с помощью усиления мотивов антижизни. Образ автора и мотивная структура – важные факторы единства книги Эренбурга «Война» (1941 – 1945).

Литература

Эренбург И. Г. Война. 1941-1945. М.: КРПА Олимп: Астрель: АСТ, 2004

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

Дарвин М. Н. Художественная циклизация в постсимволистском сознании А. Белого / М.Н. Дарвин // Постсимволизм как явление культуры: материалы Междунар. науч. конф. М., 2003

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: ИФИОС «Словесник» УрО РАО, Урал. гос. пед. ун-т, 2010

Миросникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектуроника и жанровая динамика: Монография. – Омск: Омск.гос ун-т, 2004

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

Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.: Аспект-Пресс, 2006 – URL: http://evartist.narod.ru/text2/05.htm#з_12 (дата обращения: 30.05.20017)

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

Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992

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

© Потапенко К.М., 2017

Прибавкина Е. С. (Екатеринбург, ЕАСИ)

*Образ Екатеринбурга в фильме Василия Сигарева
«Страна ОЗ»*

Аннотация: Статья посвящена особенностям репрезентации городского пространства Екатеринбурга на примере фильма Василия Сигарева «Страна ОЗ». Рассматриваются основные локусы, конкретные районы города, которые носят символическое и историческое значение для горожан. Екатеринбург в фильме В.Сигарева выступает как место силы, в котором героиня пытается преодолевать климатические и пространственные трудности, чтобы в итоге добраться до конечной (полумифической) точки в городе.

Ключевые слова: современное российское кино, пространство в кино, Василий Сигарев, Страна ОЗ, город как текст.

Pribavkina E.S. (Yekaterinburg, EACA)

The image of the city in V.Sigarev's "The Land of Oz"

Abstract: The article is devoted to the general features of representation of the Yekaterinburg on the example of the film "The Land of Oz" by Vasiliy Sigarev. In this film the general loci of the space are viewed and the specific districts of the city, which have symbolic and historical value for townspeople, are shown.

Yekaterinburg in Sigarev's film is a place of power, in which the heroine tries to overcome the climatic and spatial challenges and reach the last semi-mythical point of the city.

Keywords: modern Russian cinema, space images in the cinema, Vasily Sigarev, The Land of Oz, city as text.

«Любая географическая точка, будь — то улица, город или целая страна, становясь местом действия того или иного произведения искусства, приобретает дополнительные измерения и начинает жить самостоятельной жизнью на книжных страницах, холсте и экране» [Города в кино 2013: 195].

Изображение города в кинематографе формирует некое представление о нем [о городе]. Санкт-Петербург для нас – это и Петербург Ф.М. Достоевского, и «бандитский» Петербург, как в одноименном сериале или фильме «Брат» (1997) А.Балабанова. Кинематограф так или иначе диктует зрителю образ города: зритель узнает места, которые ассоциируется у него с уже сформированным до просмотра картины образом города.

Фильм В. Сигарева «Страна ОЗ» вышел на экраны в 2016 году и, по признанию критиков, режиссеру удалось не только снять своеобразную новогоднюю комедию, но и сделать фильм – послание Екатеринбург [Nemchenko 2016].

«История создания фильма непроста. Ещё летом 2014 года Василий Сигарев на «Кинотавре» рассказал, что снимает новогоднюю комедию, но ему, автору «Волчка» и «Жить», мало кто поверил. Тем не менее, он действительно снимал фильм, насыщая его живой и, возможно, подслушанной речью жителей Урала. Сигарев, по собственному признанию, не верил, что выйдет закон о цензуре вербального звукооряда в кино, а когда закон был принят - не верил, что этот закон будет работать. 1 июля, когда закон вступил в силу и кинотеатры стали штрафовать за звучащие с экрана слова, фильм ещё не был закончен, но Сигарев отказался перезаписывать речь персонажей. В результате фильм после окончания лёг на полку и пролежал там почти год - до 26 «Кинотавра», чтобы на самом фестивале быть показанным в некупированном варианте» [Сычев].

В фильме Сигарева героиня Ленка Шабудинова из Малой Ляли приезжает в Екатеринбург работать продавцом в ларьке. Ларек

находится на улице Торфорезов, до которого Ленка никак не может добраться и в конечном итоге решает вернуться обратно домой. На вопрос Романа: «А че приезжала?» Она по-детски искренне отвечает: «Так, не прижилась здесь».

Сюжет картины включает в себя две параллельные линии: первая рассказывает о главной героине, которая тщетно пытается добраться до места своей новой работы; вторая связана с киоском на улице Торфорезов. События происходят в Новогоднюю ночь. Андрей – продавец киоска, средних лет, неприметного вида, с опухшими глазами и расплывшимся телом ожидает Ленку: он ее никогда не видел, но знает, что она должна подменить его на работе. К Андрею приходит старый друг Дюк, они ведут разговоры о женской сущности, о взаимоотношениях полов и постепенно начинают ненавидеть Ленку Шабудинову, которая никак не появится.

Герои не видели Ленку и даже не знают, как она выглядит. Дюк иронично говорит о ней: «Она, как Ети: никто не видел, но все знают». Разыгрывающаяся абсурдная ситуация отсылает к пьесе Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо» (1952). Андрей и Дюк, как Диди и Гого, ожидают полумифического третьего — Годо (Ленку), и ведут пародийно-философские споры, в которых слышатся вульгаризированные отголоски философии Ницше, учения Фрейда и т.д. Странный Новый год Андрея и Дюка в киоске — своего рода противопоставление типичному празднику дома в кругу семьи.

Однако более важной нам кажется сюжетная отсылка к сказке А. Волкова «Волшебник Изумрудного города», связанная по большей части с линией Лены. Нелепая и несурзная, в коротком пуховике в зимнюю ночь, в черных «дутьшах», с длинными светлыми волосами, Ленка из Малой Ляли оказывается настоящей героиней-путешественницей, блуждая по городу, в который ее занесло волей судьбы. Сначала она ищет свой «Изумрудный город» – улицу Торфорезов - и никак не может до нее добраться. А потом вместе с Тютей (своеобразным Тотошкой) ищет хозяина собаки. Как выясняется, путь Ленки также таит в себе много опасностей, но она твердо верит, что сможет найти улицу Торфорезов. На пути героине, как и Элли с Тотошкой в книге Волкова, встречаются разные персонажи — у Сигарева это жители города, празднующие Новый

год: водитель-наркоман, мэр города, «диванные войны», Бард, «снегурочки» в отделении полиции, Роман с собачкой.

В. Сигарев сохраняет сказочную канву, но иронично переосмысляет сюжет сказки. Добро и Зло представлено в образе разных социальных типов: здесь и «маргиналы», как Андрей и Дюк, «интеллигент» в образе Барда, одинокий Роман, у которого умерла жена и оттого он в Новогоднюю ночь гуляет с собакой. Каждому персонажу Ленка рассказывает свою историю: «Я из Новой Ляли, моя сестра копчик сломала, где находится улица Торфорезов». Ленка практически не ведет диалога, она только говорит о том, кто она, откуда она и зачем здесь. Интересен разговор между Романом и Ленкой:

— Шабудинова, а чё ты в Новую Лялю поедешь?

— Не прижилась тут.

— Шабудинова, а чё ты здесь не прижилась?

— Не умею жить.

Ответ Ленки наивен, но, в контексте новогодних блужданий героини и ее многочисленных бед, он ощущается зрителями как максимально искренний и понятный: не смогла Шабудинова найти свое счастье в Екатеринбурге, «не прижилась».

Город, по которому бродит Ленка—Элли в фильме Сигарева, показан как мистическое и опасное место. Мистическое, потому что под Новый год с главной героиней случаются неожиданные приключения, а опасный - потому что эти приключения связаны со странными людьми, которые встречаются ей на пути. Однако город в фильме — это не просто фон, на котором развиваются события. Екатеринбург и сам становится сказочным персонажем, он представляет собой некий магический мир, в котором есть Добро и Зло, чудеса и неожиданности.

Какие же городские пространства показаны в «Стране ОЗ»? В-первых, это неотъемлемые атрибуты Нового года: Ледовый городок и киоск с фейерверками. Именно в ледовом городке происходит знакомство Ленки Шабудиновой с Романом и его собакой. Возле памятника Ленину на площади 1905 года Ленка встречает Барда, который зовет ее к себе домой, пока теща с женой и дочерью уехали отдыхать. Также важную роль в картине играет пространство

двора – это типичные городские дворы, которые знакомы каждому горожанину.

Между этими локусами заметно противопоставление: Ледовый городок – центр города и символ «нормального» Нового года, киоск на улице Торфорезов – периферия, образ маргинального пространства.

Интересен тот факт, что в фильме улица Торфорезов фигурирует только как название. «Улица Торфорезов — это несколько домов частного сектора, разделенных бетонным забором. Первый отрезок соседствует с улицей Шекспира и домом-интернатом №17. Второй начинается от школы №48 и упирается в берег Верх-Исетского пруда» [Варкентин 2016]. Сам же ларек в действительности находится во дворах среди «хрущевок» в районе Новой Сортировки. Таким образом, если Ледовый городок, Площадь 1905 года работают в фильме как узнаваемые городские пространства, улица Торфорезов действительно предстает локусом мифическим и трудно представимым (как для героини, так и для зрителя).

Если говорить о репрезентации Екатеринбурга в комедии Сигарева, можно отметить, что режиссер как будто снимает фильм на «две» аудитории. Для тех, кто не знает уральской столицы и уральских реалий, — это черная комедия о провинциалке в большом городе. Для екатеринбуржцев же есть дополнительный узнаваемый пространственный уровень. Именно этот уровень делает «Страну Оз» не только новогодней комедией, но и фильмом о Екатеринбурге. Названия улиц, Ледовый городок, Площадь 1905 года, прогулка Андрея по улице Пехотинцев, корабль, выплывающий из Теплоходного переулка, появление в кадре Е. Ройзмана, который сам давно стал частью екатеринбургского текста, – все это намечает авторскую «географию города».

Екатеринбург у Сигарева оказывается одновременно и местом силы, и местом опасности. Новогодний город Страны Оз — это, как мы уже отмечали, сосредоточение самых разных людей, разных социальных слоев и психологических типов. Это и маргиналы, Андрей и его друг Дюк, проститутки, семейный псевдоинтеллигентный Бард, мать [Инна Чурикова] «диванных воинов», которая заботливо накормила Ленку пельменями с майонезом ЕЖК «Провансаль» и многие другие. Однако если всмотреться в особенности

коммуникации столь разных персонажей, объединяет их одно - отношения привязанности-насилия. Как пишут, Марк Липовецкий и Биргит Боймерс, новой драме (в которой и сформировалась художественная манера Василия Сигарева), в целом свойственна основанная на насилии коммуникация, и она, «с одной стороны, ... цементирует коллективное тело, а с другой – оно поражает и отчуждает каждого из членов коллектива». [Липовецкий, Боймерс 2012: 205]. Двойственность подобного рода коммуникации и определяет, на наш взгляд, жанровую амбивалентность фильма.

Кажется, что «Страна ОЗ» — это какая-то история о том, как не должна проходить Новогодняя ночь. Ироничное название фильма отсылает то ли к сказке, то ли к скорой помощи. «Страна ОЗ» похожа на анти-комедию, на едкую иронию над всеми частями «Ёлок» режиссера Тимура Бекмамбетова. И, тем не менее, Сигарев не до конца разрушает жанровые конвенции новогодней сказки: история заканчивается «чудом» - в городе, где основным способом взаимодействия становится насилие, его Элли-Ленка осталась жива и даже нашла своего героя (Романа), а сам город относительно благополучно вступил в Новый год.

Литература

Nemchenko L. The Art of Living: from «An Entertaining Ethology» to «The Land of Oz». URL: http://www.kinokultura.com/2016/52r-In_strana-oz.shtml (дата обращения 15.04.2017)

Варкентин И. «А вы не знаете, где Торфорезов?». Василий Сигарев прославил на всю Россию не ту улицу. URL: <https://66.ru/news/society/180174/> (дата обращения 15.04.2017)

Города в кино: сборник статей. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 272 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

Сычев С. «Страна ОЗ» — рецензия Фильм Про. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/333907/filmproreview/606> (дата обращения 15.04.2017)

© Прибавкина Е.С., 2017

Свинцова А.Н. (Екатеринбург, УрГПУ)

Пейзаж как элемент сюжета в повести А.И. Куприна «Олеся»

Аннотация: в статье представлен комплексный анализ пейзажных картин в повести А.И. Куприна «Олеся». Анализ включает в себя выявление структур, функций, особенностей пейзажа. На примере повести разработана методика анализа пейзажа в художественных произведениях.

Ключевые слова: поэтика пейзажа, «лесная сказка», цивилизованный мир, структура, функции, особенности пейзажа.

Svintsova A.N. (Yekaterinburg, USPU)

Landscape as an element of the story in the story Kuprin "Olesya"

Abstract: The paper presents a comprehensive analysis of landscape paintings in the story Kuprin "Olesya". The analysis includes the identification of structures, functions, features of the landscape. On the example of the story, a technique for analyzing landscapes in works of art has been developed.

Key words: poetics of the landscape, "forest fairy tale", civilized world, structure, functions, features of the landscape.

Обзор основных вех жизни и творчества Куприна, сделанный на основании наиболее авторитетных трудов историков литературы (О. Н. Михайлова «Куприн» (М., 1981), Ф. И. Кулешова «Творческий путь А. И. Куприна» (Минск: I изд. – 1963; II – 1987), Н. М. Фоняковой «Куприн в Петербурге» (Л., 1986), "Страницы русского реализма" 1982, А.С. Бушмина, Н.И. Пруцкова «Литература конца XIX - начала XX века (1881-1917)», А.Г. Соколова «История русской литературы конца XIX начала XX века»), позволяет нам сделать вывод о том, что в наибольшей степени ценятся реализм Куприна, правдивость в изображении действительности, гуманизм авторской позиции. Это, разумеется, верно. Однако обаяние купринских произведений для современного молодого читателя кроется в его умении передавать радости и страдания любви, в особом лиризме его произведений. Вот почему далее мы обратимся к анализу

пейзажа в повести «Олеся», изучение которой предусмотрено в школе.

«Олеся» - одно из первых крупных произведений Куприна, написано в 1898 году и в том же году опубликовано в газете «Киевлянин». По признанию автора - это одно из самых его любимых произведений. События повести происходят в Волынской губернии (ныне Житомирская область) на окраине Полесья в селе Переброд. Полесье находится на территории Полесской низменности и в целом схоже с природой и климатом средней полосы России.

Главный герой – писатель, который *«уже успел тиснуть в одной маленькой газетке рассказ с двумя убийствами и одним самоубийством»*. Он ждал от этой поездки интересных наблюдений нравов: *«Полесье... глушь... лоно природы... простые нравы... первобытные натуры, совсем незнакомый мне народ, со странными обычаями, своеобразным языком... и уж, наверно, какое множество поэтических легенд, преданий и песен!»* [Куприн 2013:95]. Как видим, в образе главного героя можно усмотреть некоторые черты самого Куприна, что обуславливает особенную задушевность повествованию.

Но отношения у Ивана Тимофеевича сразу не заладились ни с местной интеллигенцией, ни с простым народом. Он пробовал заняться и лечением перебродских жителей, и делал попытки обучить своего слугу Ермолу грамоте – но всё безуспешно. Может быть, причина в том, что герой относится с некоторой отчужденностью к местным жителям. В этом мы согласимся с Мирьей Лекке, которая говорит о Малороссии в произведениях Куприна как о внутренней колонии, где местные жители «предстают как народ не только этнически иной, но и совершенно дикий. Даже простое повседневное общение с ними для него невозможно: “Они отказывались понимать самые простые вопросы” (Куприн 2006,2: 260). Целование рук высокопоставленным лицам («польский обычай») ему кажется неуместным. Когда речь идет о местных жителях, то описывается либо пьянство, либо вопли о турецких войнах, либо бунт» [Лекке 2012:567]. В тексте можно заметить еще ряд деталей, указывающих на пренебрежительное отношение героя к малороссам: *«здесь не любят и не понимают хлесткой, уснащенной редкими словами речи, которой так охотно щеголяет красноречивый»*

северянин»; у жеребчика, которого он себе взял *«местная неказистая порода»*; *«большая зеленая площадь, идущая от церкви до кабака»*; в заезжем доме подают *«прескверное, мутное пиво»* [Куприн 2013:108]. Однако нам кажется, что нельзя преувеливать неприязнь Куприна к местным жителям по национальному признаку. Скорее, отталкивают темнота и грубость нравов, контрастирующие с прекрасной природой. Герой повести искренне восхищается природой этих мест и чувствует единение с ней, её космос и защиту.

Олесю главный герой противопоставляет деревенскому окружению: «В ней не было ничего похожего на местных "дивчат", лица которых под уродливыми повязками, прикрывающими сверху лоб, а снизу рот и подбородок, носят такое однообразное, испуганное выражение» [Куприн 2013:111]. Слуга главного героя также говорит о том, что бабушка и внучка не местные: «Да она чужая была из кацапок (русских) чи из цыганок» [Куприн 2013:103]. Для Ивана Тимофеевича она «своя», даже ближе, потому что её не коснулись те пагубные последствия современной цивилизации. «В литературной критике многократно отмечалось, что Олеся — типичный образ в традиции *homme de la nature* Руссо, или, вернее, *femme de la nature*. Она красива, здорова, сильна, полагается на свой инстинкт и умеет лечить природными средствами. Героиня — «свободная натура» и обладает «особенным, врожденным тактом». Тем самым она противопоставлена Ивану как естественное, аутентичное существо — циническому, отчужденному интеллигенту, или как тело — разуму» [Лекке 2012:568].

Нам кажется, что дело не во «внутренней колонизации», в романтическом противопоставлении природы и цивилизации, естественного и социального.

«Отнесенность к конкретной системе образов пространства во многом определяет и развитие сюжета, и систему образов в целом» [Толова 1993: 64]. События повести разворачиваются в Полесье, и конкретно, в лесу, где живет Олеся, даже в имени героини очевиден звукообраз «лес», поэтому текст насыщен лесными пейзажами. Лес выступает здесь как мир, который защищает, «охраняет» любовь Олеси и Ивана Тимофеевича. На протяжении всей истории их любви природа играет немаловажную роль и сопровождает зарождение их чувств, и признание в любви, и вынужденное расставание.

Давайте рассмотрим эти параллельно движущиеся миры: мир любви и мир природы.

Первая пейзажная картина дана тогда, когда уже произошла первая встреча Ивана Тимофеевича и Олеси. Когда чувство любви начало зарождаться вместе с пробуждением природы и зарождением жизни:

«Весна наступила в этом году ранняя, дружная и - как всегда на Полесье - неожиданная. Побежали по деревенским улицам бурливые, коричневые, сверкающие ручейки, сердито пенясь вокруг встречных камней и быстро вертя щепки и гусиный пух; в огромных лужах воды отразилось голубое небо с плывущими по нему круглыми, точно крутящимися, белыми облаками; с крыши посыпались частые звонкие капли. Воробьи, стаями обсыпавшие придорожные ветлы, кричали так громко и возбужденно, что ничего нельзя было слышать за их криком. Везде чувствовалась радостная, торопливая тревога жизни. Снег сошел, оставшись еще кое-где грязными рыхлыми клочками в лощинах и тенистых перелесках. Из-под него выглянула обнаженная, мокрая, теплая земля, отдохнувшая за зиму и теперь полная свежих соков, полная жажды нового материнства. Над черными нивами вился легкий парок, наполнявший воздух запахом оттаявшей земли, - тем свежим, вкрадчивым и могучим пьяным запахом весны, который даже и в городе узнаешь среди сотен других запахов. Мне казалось, что вместе с этим ароматом вливалась в мою душу весенняя грусть, сладкая и нежная, исполненная беспокойных ожиданий и смутных предчувствий, - поэтическая грусть, делающая в ваших глазах всех женщин хорошенькими и всегда приправленная неопределенными сожалениями о прошлых вёснах. Ночи стали теплее; в их густом влажном мраке чувствовалась незримая спешная творческая работа природы...» [Куприн 2013:115].

Пейзаж начинается быстрым торопливым ритмом, который символизирует многогранность пробуждения весны, её огромный диапазон проявлений (*«Побежали, бурливые, сверкающие ручейки, сердито пенясь, быстро вертя щепки, посыпались частые звонкие капли, Воробьи кричали так громко и возбужденно, чувствовалась радостная, торопливая тревога жизни»*).

[Куприн 2013:115]

Затем ритм становится плавным размеренным, показывая равномерное дыхание весны, земли, как бы вздохнувшей от тяжести снега, зимы (*«Снег сошел, рыхлыми клочками выглянула обнаженная, мокрая, теплая земля, отдохнувшая полная свежих соков, полная жажды нового материнства. Вился легкий парок, наполнявший воздух запахом оттаявшей земли, — тем свежим, вкрадчивым и могучим пьяным запахом весны, ночи стали теплее; в их густом влажном мраке»*) [Куприн 2013:115].

В этом фрагменте присутствуют два вида перспектив: глубокая перспектива («крупный план») и вытянутая перспектива (*«тянется ввысь, к небу»*). Художник как будто всматривается в мелкие детали, происходящие на земле (*«Побежали бурливые, коричневые, сверкающие ручейки, сердито пенясь вокруг встречных камней и быстро вертя щепки и гусиный пух»*), затем его взор падает на отражение в лужах небесного пространства, с помощью этого отзеркаливания происходит резкий скачек вверх, как будто герой поднял голову и увидел (*«голубое небо с плывущими по нему круглыми, точно крутящимися, белыми облаками»*), после этого взгляд смотрящего начинает плавно опускаться вниз, замечая при этом все детали (*«с крыши посыпались частые звонкие капли, воробьи кричали на ветлах, снег сошел, оставшись в лощинах, из-под него выглянула теплая земля»*). [Куприн 2013:115]

Поскольку изображен весенний пейзаж, то линии рисунка плавные, легкие (*«с плывущими по нему круглыми, точно крутящимися, белыми облаками»*, *«легкий парок»*) и в то же время прихотливые и подвижные (*«бурливые, сверкающие ручейки»*, *«сердито пенясь»*).

В отрывке присутствуют цвета, которые символизируют и реалистично показывают наступление весны, её ранние проявления, до того времени, когда набухают почки, цветут подснежники. Когда белый цвет зимы сменяется на *«коричневые ручейки»*, *«голубое небо с белыми облаками»*, *«грязными клочками снега»*, *«легкий парок»*.

Художественное время в этом отрывке динамично и в то же время плавно, т.к. показывается бурные проявления весны и её плавное наступление, томящееся дыхание, ожидание новой жизни.

Частные проявления начала весны сменяются на восприятие художниками весны вообще (*«ручейки, капельки, воробьи»*) – всё это

сменяется обобщением: *«наполняет воздух запахом оттаявшей земли, незримая спешная творческая работа природы»*).

Также Куприн показывает вечность и постоянство природы (*«Весна как всегда на Полесье — неожиданная; земля, отдохнувшая за зиму и теперь полная свежих соков, полная жажды нового материнства»*).

Специфичность природы этого края передана весьма точно. Полесье находится на территории Полесской низменности и в целом схож с природой и климатом средней полосы России. Поэтому проявления весны нам знакомы. Ландшафт: *лес, лощины, перелески*. Климат: *«легкий парок, наполнивший воздух запахом оттаявшей земли»*, *«ночи стали теплее»*; *«в их густом влажном мраке»*. Растительность: нивы, лес; животный мир: воробьи, гусиный пух – всё это привычно, никакой «экзотики» тут нет.

Пейзаж написан в традициях реализма, поскольку сам Куприн принадлежал именно к этому направлению и использовал этот метод в своих произведениях. Очень реалистично прописана картина природы со всеми деталями и процессами, происходящими в это время, даже запахи воспринимаются нашим обонянием.

Показательным является то, что сразу после этого пейзажа идет описание его чувств героя к Олесе, вспыхнувших особенно ярко с приходом весны (*«В эти весенние дни образ Олеси не выходил из моей головы»*). Он старается с точностью вспомнить те недолгие минуты, когда он уловил этот *«ореол окружавшей ее таинственности»*. Поэтому и весна воспринимается героем как некий «выход из спячки», она как бы вторит его сознанию и мироощущению в этот момент. Поскольку чувства зарождаются вместе с весной, то становится закономерным параллельный путь от зарождения жизни, зарождения чувств к вершине природного цикла (лету) – пику отношений между героями и соответственно, к завершению годового природного цикла (осени) – внезапному расставанию влюбленных.

Следующая пейзажная зарисовка даётся Куприным в тот момент, когда герои *«все сильнее и крепче привязывались друг к другу. О любви между нами не было сказано еще ни слова, но быть вместе для нас уже сделалось потребностью»*. Между героями уже зародилось теплое светлое чувство, но Олеся ещё демонстрировала

свою независимость, свободолюбие и упрямство. Это подтверждает то, что она не хотела, чтобы Иван Тимофеевич хлопотал по поводу вопроса выселения их с бабушкой из избушки на болоте: даже *«против обыкновения, не пошла меня провожать»*. Но пейзаж полного пробуждения природы показывает всю нежность и трепетность чувств Ивана Тимофеевича к Олесе:

«Было серенькое теплое утро. Уже несколько раз принимался идти крупный, короткий, благодатный дождь, после которого на глазах растет молодая трава и вытягиваются новые побеги. После дождя на минутку выглядывало солнце, обливая радостным сверканием облитую дождем молодую, еще нежную зелень сиреней, сплошь наполнявших мой палисадник; громче становился задорный крик воробьев на рыхлых огородных грядках; сильнее благоухали клейкие коричневые почки тополя» [Куприн 2013:136].

В этот момент все весенние проявления непогоды воспринимаются героем как нечто романтическое и приятное. Утро уже не серое, а *«серенькое»*; дождь не холодный морозящий весенний, а *«благодатный»*. Герой чувствует все проявления зачатков новой жизни в природе и рост любви в его сердце. Как нежная зелень сирени наполняет его палисадник, так светлое чувство любви наполняет его душу. Прием психологического параллелизма снова подчеркивает естественность стремления к любви.

Выше мы говорили о принципиальной роли леса и лесных пейзажей в этой повести. «Лес выступает здесь и как основное место развертывания истории любви героев, и как некий особый космос, который противопоставлен убогому миру села Переброта и цивилизации вообще» [Ибатуллина 2014:14]. Этот «страж хрупкого мира любви» воспринимается героями именно так уже в начале отношений. Все их встречи проходили именно в лесу, когда они проводжали друг друга, *«стараясь идти как можно тише»*, они долго разговаривали, *«стоя под пахучим навесом сосновых ветвей»*. Слово «навес» здесь обозначает некую защиту, укрытие от «внешнего» мира. Но самым весомым аргументом, доказывающим особую роль леса в этой истории любви, является следующий пейзаж, которым Куприн сопровождает торжество любви над всем бытовым или условно-социальным:

«И вся эта ночь слилась в какую-то волшебную, чарующую сказку. Вошел месяц, и его сияние причудливо пестро и таинственно расцветило лес, легло среди мрака неровными, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, на изогнутые сучья, на мягкий, как плюшевый ковер, мох. Тонкие стволы берез белели резко и отчетливо, а на их редкую листву, казалось, были наброшены серебристые прозрачные, газовые покровы. Местами свет вовсе не проникал под густой навес сосновых ветвей. Там стоял полный непроницаемый мрак, и только в самой середине его скользнувший неведомо откуда луч вдруг ярко озарял длинный ряд деревьев и бросал на землю узкую правильную дорожку,- такую светлую, нарядную и прелестную, точно аллея, убранная эльфами для торжественного шествия Оберона и Титании. И мы шли, обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса» [Куприн 2013:150].

Этот пейзаж полностью посвящён описанию их особенного мира, и этот мир – лес, который предстает перед нами как нечто сказочное, волшебное, не случайно дана отсылка к таким именам как Оберон и Титания, которые являются королем и королевой волшебной страны эльфов и фей в шекспировском «Сне в летнюю ночь». Здесь повелителями этого волшебного уголка природы и своего волшебного мира являются Иван Тимофеевич и Олеся. Эта сказочная особенность уже наталкивает нас на мысль о несовместимости такой любви с реальным повседневным миром деревни или города.

Символична в этом отрывке и *«узкая правильная дорожка <...>, нарядная и прелестная, точно аллея, убранная эльфами»*, по которой идут влюбленные, а вокруг нее - *«жуткое безмолвие леса»*, что также вносит ноту обреченности. Невозможность такой любви в обществе подчеркивает ещё и словосочетание «живая легенда». Легенда подразумевает под собой **предание**, основанное **на реальных событиях**, существующее только в устной форме. Значит, и история любви Олеси и Ивана Тимофеевича должна закончиться и стать воспоминанием - «превратиться в легенду». Лес представлен в таких сочетаниях света и тьмы, которые наглядно показывают легкость, прозрачность, воздушность, хрупкость этого

мира: *«иссиня-бледными пятнами», «были выброшены серебряные прозрачные, газовые покровы», «светлую, нарядную и прелестную».* Можно сделать вывод о том, что даже самый вершинный момент отношений героев, когда они абсолютно счастливы, представлен как хрупкий волшебный мир, который возможен только в царстве этого леса. Кроме того, герои «подавлены своим счастьем». Сам Иван Тимофеевич это уже понимает, и *«смутное предчувствие близкой беды вдруг внезапным холодом заползло в мою душу»*, но и Олеся это осознает: *«Ведь эта трефовая дама - я, это со мной будет несчастье...».*

Почти целый месяц продолжалась «наивная, очаровательная сказка» любви, которая ассоциируется у героя с картинами летней природы: *«эти пылающие вечерние зори, эти росистые, благоухающие ландышами и медом утра, полные бодрой свежести и звонкого птичьего гама, эти жаркие, томные, ленивые июньские дни...»*, полное единение с природой главных героев подчеркивает и то, что главный герой называет себя молодым и сильным животным, которое *«наслаждался светом, теплом, сознательной радостью жизни и спокойной здоровой, чувственной любовью».*

Но сказочным был только один месяц, потому что приближался день отъезда Ивана Тимофеевича, и с Олесей произошло неприятное событие, после которого им с бабушкой Майнулихой пришлось уйти из этих мест и проститься с главным героем. Развязкой этого напряженного времени, когда *«вся громада бунтуется»*, стала гроза с градом, о которой Майнулиха предупреждала.

«Гроза, медленно накопившаяся за весь этот жаркий, нестерпимо душный день, разразилась с необыкновенной силой над Перебродом. Молния блистала почти непрерывно, и от раскатов грома дрожали и звенели стекла в окнах моей комнаты. Часов около восьми вечера гроза утихла на несколько минут, но только для того, чтобы потом начаться с новым ожесточением. Вдруг что-то с оглушительным треском посыпалось на крышу и на стены старого дома. Я бросился к окну. Огромный град, с грецкий орех величиной, стремительно падал на землю, высоко подпрыгивая потом кверху. Я взглянул на туювое дерево, росшее около самого дома,- оно стояло совершенно голое, все листья были сбиты с него страшными ударами града... Под окном показалась еле за-

метная в темноте фигура Ярмолы, который, накрывшись с головой свиткой, выбежал из кухни, чтобы притворить ставни. Но он опоздал. В одно из стекол вдруг с такой силой ударил громадный кусок льду, что оно разбилось и осколки его со звоном разлетелись по полу комнаты» [Куприн 2013:174].

Гроза, как и расставание Олеси с Иваном Тимофеевичем, так же была предсказуема: как солнце палило весь день, и было нестерпимо жарко, как часто бывает перед грозой, так и история любви главных героев должна была закончиться катастрофой, расставанием навсегда. Символично и то, что лесной пейзаж исчезает вместе с этой «сказкой» и гроза предстаёт перед нами уже на фоне села - «реальности».

Выводы:

Все анализируемые нами пейзажи в повести «Олеся» имеют сложную структуру и особенности, которые мы проанализировали выше. Но объединяет их то, что все они выполняют ряд функций:

1) Характеристика места и времени сюжетного действия, т.к. автор хочет показать специфичность именно этой территории и времени разворачивания действий. Мы доказали, что главное место, в котором разворачивается вся история любви Олеси и Ивана Тимофеевича – лес, является символом защиты их волшебного, сказочного мира, стражем их любви. Поэтому текст насыщен лесными пейзажами.

2) Усиление психологизма, т.к. в первом и втором весенних пейзажах автор показывает взгляд героя на природу как на нечто сопутствующее, пробуждающее в нем чувство любви. Весна для него - это время влюбленности в Олесю. Летний лесной пейзаж представлен нам как описание этой романтической сказки. Описывая лесные картины, автор тем самым показывает, какой Иван Тимофеевич видит их – любовь с Олесей (они как Оберон и Титания). Последний пейзаж грозы не случайно дан нам именно тогда, когда эта напряженная, ужасная ситуация и отъезда героя, и бунта сельчан против «ведьмаки» закончилась резко и бесповоротно. Никакое другое явление природы, как гроза, не отобразило бы эмоций Ивана Тимофеевича в этот момент.

3) Концептуальная роль пейзажа состоит в том, что автор говорит нам о вечности природы, о её цикличности и о её влиянии на

настроение, чувства и на жизнь человека, подчеркивая неразрывную связь человека и природы. Поскольку и чувства зарождаются вместе с весной, то становится закономерным параллельный путь от зарождения жизни – зарождения чувств к вершине природного цикла (лету) – пику отношений между ними и соответственно, к развязке этой напряженной ситуации (грозе) – внезапному расставанию влюбленных.

Литература

Ибатуллина Г. М. Мифопоэтические образно-смысловые парадигмы и их художественные функции в повести А. И. Куприна «Олеся» // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 6. Том 2.

Куприн А.И. Гранатовый браслет С-П.: Азбука, 2013

Лекке Мирья «Внутренние колонии – пестрые окраины: Украина и Беларусь (Малороссия и Белороссия) в произведениях А.И. Куприна // «Там внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России». /Под редакцией А. Эткинды, Д. Уффельманна и И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Толова Г. Н. Пейзаж в литературе и искусстве Пермь: Издательство Пермского государственного педагогического института, 1993

© Свинцова А.Н., 2017

Сергеева И. А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Вокруг романа Л.Н. Толстого «Семейное счастье»

Аннотация: В данной статье представлен аналитический обзор исследований, посвященных анализу раннего произведения Л. Н. Толстого «Семейное счастье». Изучение критической и научно-исследовательской литературы различных периодов отечественного литературоведения позволило увидеть противоречия между подходами к анализу и интерпретации. Сущность разногласий сводится не только к полемике о неоднозначном восприятии и репутации произведения, исследуются подходы к поэтике, затрагиваются аспекты жанровой специфики, рассматривается вопрос о причинах, побудивших к написанию данного сочинения, ставится

вопрос о необходимости изучения «Семейного счастья» в контексте творческого пути писателя.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, «мысль семейная», идиллия, усадебный текст, жанровая специфика.

Sergeeva I. A. (Yekaterinburg, USPU)

Araound the Tolstoy's novel "Family happiness"

Abstract. This article presents an analytical review of studies, devoted to analysis early work of Tolstoy «Family happiness». The study of critical and scientific literature of various periods of Russian literary criticism made it possible to see the contradictions between approaches to analysis and interpretation. The essence of disagreements is reduced not only to polemics with ambiguous perception and reputation of the work, approaches to poetics, aspects of genre specificity, the question of the reasons that led to the writing of this work, but raised the issue of the need for the study "Family happiness" in the context of the writer's creative path.

Keywords: Tolstoy, «thought of family», idull, country estate text, genre specificity

Едва ли в русской литературе найдется другой автор, посвятивший столько внимания семейной тематике, сколько Лев Николаевич Толстой. Семья представляла для писателя одну из главных жизненных ценностей. При этом не только та семья, в которой он родился и вырос, но, в первую очередь, семья, которую он создал сам. Для Толстого было несомненным, что человек развивается, прежде всего, в семье.

Давно уже стала хрестоматийной фраза Толстого в записи Софьи Андреевны: «... я люблю мысль семейную» [Толстая 1978: 502]. В этом смысле его творчество - уникальной пример верности той самой, любимой мысли.

Тема семьи находит свое отражение уже в раннем творчестве писателя. Создавая автобиографическую трилогию (первоначальный замысел – роман «Четыре эпохи развития») «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857, неоконч.), Толстой довольно рано начинает предпринимать попытки вникнуть в суть семей-

ных взаимоотношений. Постепенно семейная тематика становится традиционной для его творчества, трансформируясь в настоящую семейную философию. Мы можем наблюдать этот процесс, рассматривая такие произведения писателя, как «Война и мир» (1863-1869), «Анна Каренина» (1873-1877), «Крейцерова соната» (1887-1889), «Воскресение» (1889-1899).

Известный русский историк и писатель Г. П. Данилевский полагал: «Главная сила графа Л. Н. Толстого - в изображении мирных, семейных картин. В отдельных картинах “Войны и мира” и “Анны Карениной”, и в целом романе “Семейное счастье” он является истинным и могучим поэтом тихого, семейного очага» [цит. по: Лакшин 1986: 32].

Мы знаем, что в рукописях роман имел иное заглавие. В одной из январских записей Записной книжки от 1859 г. сочинение озаглавлено как «Повести Лизаветы Белкиной», позже в дневниковых записях фигурирует заголовок «Анна» (по первоначальному замыслу именно это имя Толстой дал своей героине) [см. об этом: Гусев 1958: 196].

Первое прочтение «Семейного счастья» было организовано Толстым в марте 1859 года в Петербурге в доме литературного критика В. П. Боткина. Слушателям повесть (именно такое жанровое обозначение дает в своей работе Н. Н. Гусев) показалась «довольно неудачною» [см. там же: 198], а сам Боткин заметил, что все сочинение «исполнено какого-то холодного блеска и ничто не трогает ни мысли, ни сердца», а «вся неудача вышла от неясности первоначальной мысли, от какого-то напряженного пуританизма в воззрении» [цит. по: там же: 202].

После чтения писателем «Семейного счастья» в кругу своей двоюродной тетушки и ее знакомых, А. А. Толстая находит произведение «прелестной» повестью, «исполненной самого высокого комизма» [там же: 199].

Перед своей первой публикацией роман трижды корректируется автором. И в мае 1859 года в №7 журнала «Русский вестник» выходит в свет первая часть «Семейного счастья». Вторая часть романа публикуется в №8 уже названного издания [см. там же: 202-203].

После публикации, произведение находит в печати лишь беглые сочувственные упоминания. Так, например, в №22 журнала «Се-

верный цветок» от 1859 г. один из критиков назвал первую часть «Семейного счастья» «милой поэтической идиллией». В ежедневной общественно-политической газете «С.-Петербургские ведомости» (№155 от 18 июля 1859 г.) рецензент отмечает, что повесть производит «обаятельное впечатление» [см. там же: 203].

Спустя время о «Семейном счастье» говорится уже лишь в контексте общего изучения творческого пути писателя.

Б. М. Эйхенбаум обозначает жанровую природу произведения как роман, вписанный в контекст эпохи 50-х годов, называя его «социальным заказом эпохи». По словам литературоведа, во второй половине 1850-х годов «женский вопрос» приобретает наиболее острый социальный характер. В широких кругах не только русского общества разгорается дискуссия на тему прав женщин. Часть русской интеллигенции выступает за идею женской эмансипации. Консервативный в своих убеждениях Толстой не разделяет взгляды своих современников, выступавших против института брака, не приемлет идею женского равноправия, как ее понимали современники. Эйхенбаум полагает, что именно в этой атмосфере напряженной полемики у Толстого и появляется мысль написать роман о «семейном счастье», изложив в нем свое понимание этого вопроса [Эйхенбаум 1928: 353].

Рассматривая вопрос о влияниях, побудивших Л. Н. Толстого к написанию «Семейного счастья», М. М. Бахтин в одной из своих статей (1929) высказывает мысль о том, что роман «Семейное счастье» - «живой отклик на злободневный в то время [в 50-е годы – И. С.] “женский вопрос”, что он полемически заострен против “Жорж-зандизма” и тех более крайних воззрений на это счет, с защитой которых выступили представители русской радикальной интеллигенции» [Бахтин 2000: 178].

Других исследователей интересует проблема творческой неудачи, каковой, в понимании самого Толстого, стала публикация «Семейного счастья». Так, Б. И. Бурсов в книге «Лев Толстой. Идеальные искания и творческий метод» (1960) пытается понять причины этой неудачи. Ученый приводит достаточно распространенное мнение, согласно которому замысел «Семейного счастья» связывается исключительно с пережитым в этот период чувством Льва Толстого к Валерии Арсеньевой. Данное суждение представляется

Бурсову спорным, поскольку произведение в этом случае зачастую рассматривается в узкобиографическом контексте, что приводит «к односторонней и, в сущности, неверной оценке его». Ученый не исключает возможности использования автором личного опыта в процессе творчества, но уточняет, что этот опыт входит в произведение уже в художественно преобразованном виде [Бурсов 1960: 278]. Однако очевидно, что сама проблема узколичного, семейного счастья, поставленная в романе, неизбежно сужала рамки произведения.

В другой своей работе «Лев Толстой и русский роман» (1963), Бурсов отмечает, что в романе отразилось кризисное состояние самого Толстого, переживающего в этот период свой первый духовный кризис. Неудовлетворенность собой усилилась после публикации романа «Семейное счастье». «После “Семейного счастья” Толстой объявил о разрыве с литературной деятельностью, – таким ударом для него был этот роман» [Бурсов 1963: 51]. Об этом свидетельствует письмо к критику и публицисту В. П. Боткину, где Толстой разочарованно пишет: «Я теперь похоронен и как писатель, и как человек... Во всем слова живого нет» [цит. по: Эйхенбаум 1928: 363]. Автор негативно отнесся к своему творению и всячески способствовал тому, чтобы произведение осталось незамеченным. Толстой находит свое произведение «постыдной мерзостью» и даже просит Боткина сжечь рукопись [см. об этом: Гусев 1958: 202]. Испытав творческое разочарование, Толстой уходит из литературы и обращается к педагогическому труду.

Е. Н. Купреянова в работе «Молодой Толстой» (1956) прямо называет публикацию «Семейного счастья» творческой неудачей писателя, связывая ее с выбором темы романа, в котором получила свое отражение мысль о «призрачности эгоистического счастья в любви» [Купреянова 1956: 195].

Об этом же, по сути, говорит и В. Б. Шкловский. Упомянув «Семейное счастье» в своей книге «Лев Толстой» (1963), автор утверждает, что в «небольшом романе» повествуется о том, как «человек, увлеченный женщиной не смог ее перевоспитать, женился на ней. Оба несчастливы» [Шкловский 1963: 280].

М. Б. Храпченко в работе «Лев Толстой как художник» (1978), называет в качестве одной из побудительных причин создания

«Семейного счастья», определяемого исследователем как «повесть», стремление писателя отгородиться от светской суеты, «буржуазной цивилизации», укрыться в своем маленьком «честном мире». Однако, считает Храпченко, этот изолированный мирок оказался слишком узким для такого писателя, как Лев Толстой, слишком изолированным, не способным вобрать в себя все многообразие жизненного содержания. Однако, по мнению Храпченко, работа над «Семейным счастьем» была необходимым этапом в творчестве Толстого, который понял невозможность следования по этому пути [см.: Храпченко 1978].

Иной подход к интересующему нас произведению Толстого представлен в статье Е. А. Краснощековой «“Семейное счастье” в контексте русского ”романа воспитания”» (1996). Исследователя произведение Толстого интересует в собственно художественном, а именно жанровом аспекте. Опираясь на исследования М. М. Бахтина по исторической типологии романа, а именно на его работу «Формы времени и хронотопа в романе», автор статьи, исходя из характера хронотопа, относит «Семейное счастье» к типу «романа воспитания» [см.: Краснощекова 1996: 47-65]. История взросления главной героини (от юной девушки Маши до дважды матери и верной супруги Марьи Александровны) представлена как естественная и постепенно развивающаяся, как «путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости» [цит. по: Бахтин 1986: 213]. При этом семья, по мнению Краснощековой, является «камерной вариацией» той школы жизни, которую должен пройти персонаж в условиях данного типа романа.

Поворот в сторону изучения собственно поэтики «Семейного счастья» характерен для современных исследований. Так, Г. П. Козубовская в своей монографии «Середина века: миф и мифопоэтика» (2008) обращается к изучению литературы 50-х годов в связи с архетипами, авторскими мифами, литературными традициями. Анализируя роман «Семейное счастье», Козубовская относит его к феномену усадебного текста. В ходе исследования автор обнаруживает неожиданные и интересные параллели между творчеством А. А. Фета и Л. Н. Толстого. Козубовская выделяет несколько аспектов творческого взаимодействия поэта и прозаика: пейзаж, с

повторяющимися у обоих авторов образами, изображение телесности и жестовой пластики, и, наконец, исследователь подчеркивает музыкальность, свойственную поэзии Фета и роману Толстого [см.: Козубовская 2008: 121-138].

Размышляя над предложенной Г. П. Козубовской трактовкой «Семейного счастья» как усадебного текста, обратимся к исследованию В. Г. Щукина «Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей» (2007). Называя, как и М. Б. Храпченко, «Семейное счастье» повестью, В. Г. Щукин полагает, что причисление произведения Толстого к усадебному тексту является ошибочным. «В силу разных причин нельзя отнести к усадебному тексту такие, к примеру, вещи, как... повести Толстого (“Утро помещика”, “Семейное счастье”, “Холстомер”, “Дьявол” и др.)» [Щукин 2007: 319]. Свое утверждение Щукин аргументирует тем, что описание усадьбы является необходимым, но недостаточным элементом для введения данного текста в состав усадебного [там же: 319-320].

Заслуживает, на наш взгляд, внимания и статья И. Н. Сухих «Искать, все время искать...», в которой, анализируя поиски счастья толстовскими героями, исследователь утверждает, что этот сюжет является одним из ключевых в творчестве Толстого. Останавливаясь на раннем произведении писателя «Семейное счастье», Сухих подчеркивает намерение Толстого развенчать миф о том, что романтическая история двух героев логически завершается выходом под венец. Следуя за мыслью писателя, Сухих приходит к выводу, что, по Толстому, счастливый брак – не конец повествования, а, возможно, только его начало. Все самое сложное и трудное, по словам автора статьи, начинается именно после свадьбы, и сам семейный союз оказывается потенциально конфликтным [Сухих 2016: 23].

Примечательно суждение И. Н. Сухих, касающееся особенностей жанровой организации «Семейного счастья». По мнению исследователя, произведение строится «по принципу повести-теоремы, повести-эксперимента, как программное изображение счастливой семьи» [там же: 22].

Итак, нетрудно заметить, что «Семейное счастье» по-разному интерпретируется в литературоведении, в зависимости от того, ка-

кие аспекты изучения избирают исследователи. Выделим эти аспекты.

Является ли «Семейное счастье» творческой неудачей, как полагал сам автор, или это необходимый момент в творческой эволюции писателя?

Что повлияло на создание этого произведения? Автобиографический факт лег в его основу, или Толстой пишет «Семейное счастье» под влиянием тех идей, которые были характерны для эпохи 50-х годов?

Какова жанровая природа «Семейного счастья»? Это роман (как полагают Б. М. Эйхенбаум, М. М. Бахтин, Б. И. Бурсов, В. Б. Шкловский, Е. А. Краснощекова, Г. П. Козубовская) или это повесть (как считают Н. Н. Гусев, М. Б. Храпченко, В. Г. Щукин, И. Н. Сухих). Если это роман (повесть), то к какой его (ее) жанровой разновидности обращается Толстой?

Наконец, можно ли отнести «Семейное счастье» к усадебному тексту (как полагает Г. П. Козубовская), или это утверждение неправомерно (как считает В. Г. Щукин)? Как решение этого вопроса уточняет представление о жанровой специфике произведения?

И, наконец, какое место занимает данное произведение с его «мыслью семейной» в творческой эволюции Толстого?

Неоднозначность ответов на сформулированные вопросы свидетельствует о необходимости дальнейшего изучения «Семейного счастья».

Литература

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.

Бахтин М. М. Статьи о Л. Толстом // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Русские словари, 2000. Т. 2. 800 с.

Бурсов Б. И. Лев Толстой. Идеи и творческий метод. М. : Худож. лит., 1960. 406 с.

Бурсов Б. И. Лев Толстой и русский роман. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1963. 152 с.

Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. М. : Худож. лит., 1958. 836 с.

Козубовская Г. П. Середина века : миф и мифопоэтика : монография. Барнаул : АлтГПА, 2008. 273 с.

Краснощечекова Е. А. «Семейное счастье» в контексте русского «романа воспитания» // Русская литература. 1996. №2 . С. 47-65.

Купряева Е. Н. Молодой Толстой. Тула : Тульск. кн. изд-во, 1956. 216 с.

Лакшин В. Я. Интервью и беседы с Львом Толстым. М. : Современник, 1986. 525 с.

Сухих И. Н. «Искать, все время искать...» : Толстой и его герои в поисках счастья // Толстой Л. Крейцеров соната : повести. СПб. : Азбука, 2016. С. 5-38.

Толстая С. А. Дневники : в 2 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 1. 605 с.

Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. 4 изд. М. : Худож. лит., 1978. 580 с.

Шкловский В. Б. Лев Толстой. М. : Молодая гвардия, 1963. 864 с. (Сер. ЖЗЛ).

Шукин В. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М. : РОССПЭН, 2007. 610 с.

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Книга первая : 50-ые годы. Л. : Прибой, 1928. 416 с.

© Сергеева И.А., 2017

Ситникова Ю. Б. (Екатеринбург, УрГПУ)

Видеоуроки «Как выжить в онегинское время»: из опыта организации проектной деятельности учащихся

Аннотация. В статье рассматривается образовательный и воспитательный потенциал проектной деятельности учащихся в старших классах. Обосновывается применимость метода проектов для внеурочной работы по литературе. Приводится пример разработки цикла видеоуроков по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в гимназии № 104 г. Екатеринбурга. Делается вывод о методе проектов как эффективном способе развития интереса к чтению у современных подростков.

Ключевые слова: проектная технология, внеурочная работа по литературе, изучение романа Пушкина «Евгений Онегин», активизация интереса к чтению.

Sitnikova Yu. B. (Yekaterinburg, USPU)

Videolessons "How to survive in Onegin time": experience of project management and teaching

Abstract. The article under consideration deals with the educational potential of the project activity of students in the upper grades. The use of the project method for extracurricular work on literature lessons is shown. There is an example of the series of video lessons based on A.S. Pushkin's novel «Eugene Onegin» in school № 104 in Ekaterinburg. The conclusion is made about the project method as an effective way of developing interest in reading among modern teenagers.

Key words: project technology, extracurricular work on literature, the study of Pushkin's novel «Eugene Onegin», activation of interest in reading.

Уроки внеклассного чтения с применением современных педагогических технологий соответствуют логике ФГОС основного общего образования. Среди нравственных, воспитательных задач современного урока литературы – воспитание духовности, формирование представлений о человечности в ходе анализа художественного произведения, «воспитание искусством».

Учитель литературы в современных условиях неизбежно сталкивается с противоречием: с одной стороны, предмет «литература» неразрывно связан с вдумчивым чтением, с другой стороны – темп жизни современного информационного общества не предполагает остановок. Этот темп сохраняется и на уроке. В процессе подготовки к ЕГЭ, например, ребенка нагружают знаниями, ребенок, как компьютер, становится хранилищем информации, которую нужно еще как-то переработать. Но навык внимательного, порой «между строк» чтения необходим и для успешной сдачи экзаменов и, главное, для будущей жизни.

Есть мнение, что для современных подростков чтение – пережиток прошлого. В исследованиях PISA (Programme for International Student Assessment/Международная программа по оценке образовательных достижений учащихся) были получены данные, характеризующие особенности чтения 15-летних подростков разных стран. Данные о российских школьниках значительно отличаются от их сверстников за рубежом.

А.В. Слепова подробно останавливается на «Национальной программе поддержки и развития чтения», разработанной Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям совместно с Российским книжным союзом. Так на первом этапе (2007-2010) было проведено детальное исследование ситуации и выявлено следующее: «проблема чтения реально существует: а) доля систематически читающей молодежи снизилась с 48% в 1991 до 28% в 2007 году; б) утрачиваются традиции семейного чтения: в 1970-е годы регулярно читали детям в 80 % семей, сегодня только в 7%». Автор указывает и на то, что «вопрос не только в том, сколько читает подрастающее поколение, но и в том, что оно читает. Меняются практически все характеристики детского чтения: статус чтения, его длительность (время чтения на досуге), характер, способ работы с печатным текстом, репертуар чтения детей и подростков, мотивы и стимулы чтения, предпочитаемые произведения и способы получения информации» [Слепова 2012].

Ю.П. Мелентьева в своей статье «Технологии продвижения чтения в нечитающую среду. Опыт библиотек России» пишет: «Многочисленные и весьма авторитетные социологические исследования, проведенные в России в течение последних 15-20 лет, констатируют явное сужение сферы чтения, утрату широкими слоями населения навыков систематического чтения, обеднение чтения детей и подростков и т.п., что, впрочем, вполне соотносится с общей мировой тенденцией. [Мелентьева 2006]. Следовательно, учитель сталкивается с проблемой: как заинтересовать ребенка процессом чтения. Возникает вопрос: что может заставить ребенка остановиться, отключиться от социальных сетей и взять в руки книжку? Только то, что захватит его, поспособствует самореализации, даст почувствовать себя значимым, подарит «роскошь челове-

ческого общения». И здесь стоит поговорить не только о том, что читать, но и о том, как читать.

Современные педагогические технологии могут способствовать тому, что уроки литературы и внеурочная деятельность, связанная с постижением художественных текстов, станут интересны современному подростку. Прекрасно зарекомендовали себя на уроках литературы такие технологии, как «Технология проблемного обучения», «Технология развития критического мышления», «Технология диалогового взаимодействия», «Педагогическая мастерская», «Технология организации проектной деятельности» и «Театральная технология».

ФГОС определяет сущность проектной деятельности: «Проектная деятельность – последовательная совокупность учебно-познавательных приемов, которые позволяют решить ту или иную проблему в результате самостоятельных действий учащихся с обязательной презентацией результатов» [Современные педагогические технологии основной школы в условиях ФГОС 2013 : 30]. Любой проект включает в себя три этапа: подготовительный (подготовка проектного задания), технологический (разработка плана проекта и его реализация), завершающий (презентация, экспертиза, самооценка и рефлексия). На каждом этапе проектной деятельности у учащихся формируются личностные, регулятивные, познавательные, коммуникативные УУД, например, формирование устойчивого познавательного интереса и становление смыслообразующей функции познавательного мотива, готовность к самообразованию и самовоспитанию, эмпатия как осознанное понимание и сопереживание чувствам других (личностные УУД), организовывать и планировать учебное сотрудничество с учителем и сверстниками, умение принимать решение в проблемной ситуации на основе переговоров, умение прилагать волевые усилия и преодолевать трудности и препятствия на пути к достижению цели (регулятивные УУД), осуществлять расширенный поиск информации с использованием ресурсов библиотек и интернета, устанавливать причинно-следственные связи, структурировать тексты, включая умение выделять главное и второстепенное, главную идею текста, делать умозаключения (познавательные УУД), аргументировать свою точку зрения, спорить и отстаивать свою позицию не враждебным для

оппонентов образом, задавать вопросы, необходимые для организации собственной деятельности и сотрудничества с партнером, адекватно использовать речевые средства для решения различных коммуникативных задач; владеть устной и письменной речью; строить монологическое контекстное высказывание (коммуникативные УУД). Важно, что этот далеко не полный список универсальных учебных действий, выполняемых обучающимися в процессе работы над проектом, соответствует логике ФГОС и это те умения, которые, безусловно, пригодятся им в будущем.

В статье Игнатовой И.Б. и Сушковой Л.Н. «Проектные технологии как метод обучения» рассматриваются вопросы возникновения проектных технологий как метода обучения и их реализация в отечественной педагогике. Авторы указывают на то, что «предпосылками для появления метода проектов в образовании послужили социально-экономические условия, потребовавшие пересмотра традиционных методов обучения в связи с необходимостью удовлетворения запросов нового времени по подготовке специалистов» [Игнатова, Сушкова 2011].

А.А.Есенжанова в статье «Проектная деятельность как средство развития продуктивного мышления учащихся» пишет: «Современная образовательная парадигма рассматривает процесс формирования личности ученика посредством интеграции самых разнообразных направлений его учебной и внеучебной деятельности.<...> Перенос в современных условиях акцента на развитие продуктивного мышления у учащихся будет повышать уровень мотивации детей к овладению культурой, образованием, осознанному поиску собственных смыслов и ценностей, что, безусловно, повлияет на качество обучения и воспитания». Далее автор уточняет, что «продуктивное мышление проявляется и развивается в деятельности. Только применение активных методов, побуждающих к мыслительной и практической деятельности, причём с самого начала процесса обучения, ведёт к активности в постоянном овладении знаниями и применении их на практике» [Есенжанова 2013 :34]. А.А. Есенжанова подробно разбирает особенности такого обучения, делая акцент на вариантах создания учениками (и учителем) «личностной образовательной продукции», интеллектуальных открытиях, творческих работах, и приходит к выводу: «Как инструмент для разви-

тия продуктивного мышления технология проектной деятельности позволяет решить следующие проблемы: усилить мотивацию обучения, повысить скорость усвоения материала, повысить активность учащихся в процессе обучения, установить тесную обратную связь, создать благоприятные условия для проблемного обучения, проведения учебно-исследовательских работ, помогает решить вопросы дифференцированного подхода и индивидуализации обучения».

И.А. Юрловская предваряет свою статью «Проектная технология как средство развития индивидуальности учащихся» словами А.С. Макаренко: «Личность не воспитывается по частям, но создается синтетически всей суммой влияний, которым она подвергается». Такой своеобразной внешней и внутренней «суммой влияний» можно назвать метод проектов: «актуальность технологии проектного обучения для современного образования определяется его многоцелевой и многофункциональной направленностью, а также возможностью её интегрирования в целостный образовательный процесс, в ходе которого наряду с овладением учащимися системными базовыми знаниями и ключевыми компетенциями происходит многостороннее развитие растущей личности» [Юрловская 2014]. Кроме прочего, автор утверждает, что проектная деятельность позволяет решить проблему мотивации и реализовать принцип личностно-ориентированного обучения.

Авторы статей сходятся в одном: метод проектов в свете требований к современному образованию позволяет эффективно решать поставленные задачи, повышает учебную мотивацию учащихся и способствует приобретению уникального опыта решения проблем.

Метод проектов может успешно применяться как на уроках литературы, на уроках внеклассного чтения, так и во внеурочной деятельности.

Люди читают книги для получения знаний, поиска идей и вдохновения... И, конечно же, каждая прочитанная книга вносит свой вклад в формирование ценностей, мировоззрения, убеждений и взглядов на жизнь человека, развивает Личность, и главное, во многом делает каждого из нас истинным Человеком.

Но для того, чтобы книга выполнила эту роль, ее недостаточно просто прочитать. Читать важно вдумчиво, стараясь понять произ-

ведение. А чтобы книга была понятна, нужно, чтобы были понятны и слова, которыми она написана, и явления, с которыми сталкиваются герои. Особенно это важно при знакомстве с таким произведением, как Евгений Онегин» А.С. Пушкина. Почему?

В своем романе в стихах А.С. Пушкин широко и многосторонне отобразил современную ему действительность (начало XIX века). Г.А. Гуковский писал: «перед читателем проходит серия бытовых явлений, правописательных деталей, вещей, одежд, цветов, блюд, обычаев». Именно поэтому «Евгений Онегин» является бесценным произведением в историческом и литературном плане. Но современному читателю уже приходится читать роман «со словарем». Ю.М.Лотман пишет: «Одной из особенностей бытописания в ЕО, весьма существенной при комментировании романа, является то, что знание бытовых реалий необходимо для понимания текста даже тогда, когда они непосредственно не упоминаются или лишь мелькают в виде кратких отсылок, намеков на то, что было с полуслова понятно и автору, и современному ему читателю»[Лотман 1980: 35 – 36]. Вот почему так важно объяснить значение слов и выражений, нравов и привычек, традиций и обычаев, понятных и знакомых современникам великого русского поэта, но ушедших из нашей повседневной жизни.

Так возникла идея культурно-просветительского проекта «Как выжить в онегинское время». Но в ходе работы ребята столкнулись с еще одной проблемой. Вдумчивое чтение, конечно, неразрывно связано с изучением историко-лингвистического аспекта, но огромное количество информации, даже очень важной для понимания произведения, нужно еще как-то донести до современного читателя. Поэтому ребятам было необходимо не только работать с содержанием, но и подобрать форму представления материала, способную увлечь их сверстников. В результате появилась серия культурологических видеоуроков о мире Онегина.

Был выбран формат кратких видеоуроков, ведь, как говорил Конфуций, «одна картина стоит тысячи слов». Подобная форма освоения литературных произведений эффективна: именно с помощью видеоуроков возможно достучаться до обучающихся, привыкших к клиповому формату визуальной информации.

Многогранность такой работы, помимо поиска информации для освоения литературного и художественного, научного и исторического материала, необходимого для реализации нашего проекта, требует от ее создателей фантазии и креативного мышления. И заниматься этим проектом творческому объединению было необычайно интересно. Подобная работа способствует развитию и раскрытию творческих способностей, формирует навыки коллективного общения, прививает интерес к чтению, литературе и искусству, развивает эстетический вкус. Но самое главное, как и в любом проекте, ребята могут почувствовать себя не только исполнителями, исследователями, изобретателями, но и творцами.

Здесь хочется подробнее рассказать о том, как участники творческой лаборатории «ReadMe!» работали над проектом, то есть о сборе информации и непосредственно о создании самих видеуроков. Основным источником стал комментарий известного русского литературоведа и культуролога Ю.М.Лотмана. Кроме комментария, ими были прочитаны другие книги этого автора, пособие Н.Л.Бродского, знакомство с которыми помогло лучше понять роман Пушкина как одно из самых сложных и значительных произведений в русской литературе, а также интернет-ресурсы по данной теме. Достаточно много интересной информации участники проекта нашли на сайте «Арзамас». Ребятам были важны материалы, которые раскрывают особенности дворянского быта пушкинской эпохи, внутреннюю хронологию романа, историю его создания, дают анализ произведения в целом и текстуальные комментарии, поясняющие смысл отдельных устаревших слов.

В результате работы было создано 4 видеурока «Выжить в... Онегинскую эпоху» в формате историко-культурной реконструкции реалий 19 века. Непродолжительные по времени и неперегруженные лишней информацией, но интересные и познавательные, данные ролики знакомят зрителей с историческими рамками произведения А.С. Пушкина.

- Видеоурок первый. Правила этикета.
Продолжительность: 2:37
- Видеоурок второй. Дуэль.
Продолжительность: 4:52
- Видеоурок третий. Любовные письма.

Продолжительность: 2:16

- Видеоурок четвертый. Женская мода.

Продолжительность: 2:56

Подводя итоги этого проекта, можно сказать, что его участники, работая над видеоуроками, получили много новой и интересной информации, касающейся жизни дворянского общества.

Таким образом, работая над тем, что призвано было развивать личность их сверстников, ребята и сами получили мощный толчок к личностному самосовершенствованию. И все то, чем хорошие книги так важны, влияло и на них, воздействовало на их образ мыслей, встраивалось в их систему ценностей, укрепляя нравственные ориентиры.

Литература

Есенжанова А.А. Проектная деятельность как средство развития продуктивного мышления учащихся // Вестник ЮрГУ. Серия «Психология». 2013. Т. 6. № 1. С. 34 – 40.

Игнатова И.Б., Сушкова Л.Н. Проектные технологии как метод обучения // Теория и практика общественного развития. 2011. № 1. С. 164 – 167.

Лотман Ю. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980.

Мелентьева Ю.В. Технология продвижения чтения в нечитающую среду // Библиосфера. 2006. № 2. С. 3 – 6.

Слепова А.В. Детская сетевая пресса в свете национальной программы поддержки чтения // Челябинский гуманитарий. 2012. № 2 (19). С. 56 – 59.

Современные педагогические технологии основной школы в условиях ФГОС. СПб., 2013.

Юрловская И.А. Проектная технология как средство развития индивидуальности учащихся // Науковедение. 2014. № 2(21). С. 1 – 7.

© Ситникова Ю.Б., 2017

Суслова В. В. (Екатеринбург, УрГПУ)

Город Брахимов как один из центров «литературной губернии» А. Н. Островского (на материале комедии «Красавец мужчина»)

Аннотация: В статье рассматривается образ провинциального города Бряхимова, являющегося местом действия трех пьес А. Н. Островского. Особенности провинциального городского пространства выявляются посредством анализа пейзажа, интерьера, образов-символов. Особое внимание обращается на обстановочные ремарки в комедии «Красавец-мужчина».

Ключевые слова: русская литература, драматургия, А. Н. Островский, образ города, провинция, хронотоп.

Suslova V. V. (Yekaterinburg, USPU)

City Bryakhimov as one of the centers of "literary province" by A. N. Ostrovsky (based on the Comedy "the Handsome man")

Abstract. The article considers the image of the provincial town of Bryakhimov, which is the scene of the three plays by A. N. Ostrovsky. Features of the provincial urban space are revealed through the analysis of landscape, interior, symbols. Particular attention is drawn to the situation notes in the comedy "Handsome man."

Keywords: Russian literature, dramaturgy, A. N. Ostrovsky, image of the town, provinces, chronotope.

Самым частым местом действия в пьесах А. Н. Островского становится провинциальный город. Драматург в своем творчестве всегда проявлял подчеркнутый интерес к провинции. Литературовед А. И. Журавлева в своей работе «А. Н. Островский – комедиограф» (1981) замечает, что в «провинциальной столице» – Москве Островского интересуют глухие окраины и Замоскворечье, оставшееся как культурно-бытовое явление даже и не в прошлом, а едва ли не позапрошлом веке» [Журавлева 1981: 46].

Самым известным провинциальным городом в творчестве писателя, стал уездный городок Калинов – место действия драмы «Гроза» (1860) и комедии «Горячее сердце» (1869). Кулигин, один из героев «Грозы», характеризует приезжему Борису это место так: «Вот какой, сударь, у нас городишко! Бульвар сделали, а не гуляют. Гуляют только по праздникам, и то один вид делают, что гуляют, а сами ходят туда наряды показывать. Только пьяного приказного и встретишь, из трактира домой плетется. Бедным гулять, су-

дарь, некогда, у них день и ночь работа. <...> А богатые-то что делают? <...> У всех давно ворота, сударь, заперты, и собаки спущены... Вы думаете, они дело делают либо богу молятся? Нет, сударь. И не от воров они запираются, а чтоб люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят». Кулигин этой репликой не столько описывает пространство города, сколько провинциальное общество и его нравы.

Нередко местом действия в произведениях Островского становится безымянный уездный город, как, например, в пьесах «Лес» (1871), «Бедность не порок» (1854). В пьесе «Не в свои сани не садись» (1853) действие разворачивается в провинциальном уездном городке Черемухине. Все эти города – по сути, единый образ, без ярко выраженных индивидуальных черт. Создание такого обобщенного городского пространства – один из способов типизации, которым пользуется драматург для воплощения провинциального сюжета.

Один из центров «литературной губернии» Островского – губернский город Бряхимов, который лег в основу хронотопа таких пьес, как «Бесприданница» (1879), «Таланты и поклонники» (1881) и «Красавец-мужчина» (1882). Он является образом места, которым правит патриархальный быт и которого строго придерживаются мещане и купцы. Распорядок их жизни и внешний облик определяются многолетней традицией. Бряхимов – типичный приволжский город, живущий по столичным образцам. Драматург был убежден в единстве культурного содержания русской жизни – именно поэтому у его бряхимовских, калиновских, московских персонажей одна и та же вера, одинаковые предрассудки, привычки, обычаи, речи и жесты. Это составляющие так называемого особого «московского» типа культуры, отличного от «киевского» и «петербургского».

Бряхимов по своему внешнему виду напоминает Кострому или Ярославль (драматург восхищался красотой Костромы и делал записи в своем дневнике об удивительном пейзаже, отметив, что красота местной природы действует на него подавляюще): «В этом городе есть пристань и вокзал железной дороги, бульвар над рекой с низкой чугунной решеткой, возле которой замерла главная героиня «Бесприданницы» Лариса Огудалова, кофейня в конце бульва-

ра, отель «Париж» на центральной улице города и трактир при нем, куда отправляет Робинзона Василий Вожеватов. Есть в Бряхимове и летний сад, в котором играет нанимаемая местным антрепренером труппа; он возникает перед нами в «Талантах и поклонниках» и «Красавце-мужчине»» [Лакшин 1986 : 466].

Литературный Бряхимов – достаточно крупный город, о чем свидетельствует, например, первая ремарка «Бесприданницы» («Действие происходит в настоящее время в большом городе Бряхимове на Волге»). Но несмотря на это все его жители друг друга знают – во всяком случае, людей своего круга. Следовательно, существует здесь и суд городского общественного мнения. Важность этого суда можно оценить в драме «Бесприданница», где одному из героев – Кнурову приходится считаться с общественным мнением. Когда Вожеватов предлагает ему выпить шампанского, он отнекивается: «Нет, что хорошего; люди посмотрят, скажут: ни свет ни заря – шампанское пьют». Другой персонаж – Карандышев мечтает о том, чтобы заставить весь город толковать о нем – о его женитьбе, его выезде, о его коллекции охотничьего оружия и обедах. Чувствительна к городским толкам и Харита Огудалова: «Ты у меня заблестишь так, – говорит она дочери, – что здесь и не видывали».

В городе Бряхимове разворачивается и действие комедии «Красавец-мужчина». Указания на место событий первого действия «Красавца-мужчины» в ремарке чрезвычайно краткие и точные: «Сад летнего клуба. Действие в городе Бряхимове». Пьеса начинается на открытом месте – в городском саду летнего клуба. Сад – место публичное, но поскольку это клубный сад, то здесь встречаются люди определенного круга, и все друг друга знают – исключение составляет только приезжий барин Лотохин. Исследователь Е. Г. Холодов справедливо замечает: «Главная причина, которая побуждала Островского в ряде пьес начинать действие на открытой площадке, заключалась в том, что это позволяло ему сразу ввести зрителей в ту общественную атмосферу, в которой живут его герои». [Холодов 1967 :365].

История главных героев – Окоемова и Зои развивается на глазах «всего города» – по крайней мере, для действующих лиц комедии это поистине «весь город». Показательно и место проживания Зои и Аполлона: дом Зои располагается на Дворянской улице, что под-

черкивает социальную принадлежность героев, их положение в глазах всего общества.

Несмотря на то, что обстановочные ремарки А. Н. Островского крайне лаконичные и даже, можно сказать, «скупые», это не умаляет их роль в создании типической ситуации: «Они помогают развертывать сценическое действие не только на первом плане, но и в глубине сцены, не только на плоскости планшета, но и на различных игровых площадках» [Холодов 1967 : 377].

Островский придавал важное значение правдивому воспроизведению на сцене внешней обстановки жизни своих героев. При всем сходстве с другими литературными провинциями Островского, Бряхимов имел свои эпохальные отличия – это город пореформенный, город всевластия денег, отражающий российскую действительность периода «общественного мещанства». Поэтому не случайно драматург все чаще переносит действие с открытых площадок в пространство гостиных, акцентируя внимание на характере интерьеров.

Так, второе действие проходит в доме Окоемовых, и описание центральной комнаты (залы), которое приводит драматург, казалось бы, не отличается выразительностью: «Зала в доме Окоемовых, в глубине входная дверь; направо (от актеров) дверь в гостиную, налево – в кабинет Окоемова; мебели и вся обстановка приличные». Заурядность, отсутствие всякой индивидуальности, которая могла бы наложить отпечаток на жилье, подчеркивают стандартность и «одинаковость» не только условий проживания, но и самих обитателей. Важно не то, какие именно «мебели» и «обстановка» в доме главных героев, важно для Окоемовых то, что все это «приличное».

Первая сцена третьего действия пьесы разворачивается в гостиничной комнате, о которой вновь сказано – «довольно прилично меблированная», но кроме того – «две двери: одна с левой стороны, другая, в глубине, в переднюю; на стене зеркало». Образ зеркала в комедии Островского отражает, с одной стороны, устремленность мещанского общества к внешней красоте бытовой жизни, а с другой – лицемерие, многоликость современного обывателя, готового на все, ради красивой беззаботной жизни.

Четвертое действие комедии происходит в «небольшой, но изящно убранной и меблированной гостиной». Снова драматург делает акцент на наличии в сцене дверей в другие комнаты – «по середине закрытая богатой портьерой дверь в другую гостиную; направо от актеров дверь во внутренние комнаты». Островский во многих своих пьесах уделяет внимание такой детали интерьера, как расположение дверей. Он всегда отличает входную дверь от дверей внутренних, ведущих в другие комнаты. К тому же, Островский, указывая на расположение дверей, чаще всего ставит себя на место актеров, а не зрителей. (Ремарка «от актеров» в его пьесах встречается намного чаще, чем ремарка «от зрителей»). Это означает, что драматург сам как бы живет в интерьерах, созданных им для героев, а не смотрит на них со стороны.

Таким образом, события пьесы «Красавец-мужчина» только в первом действии разворачиваются на открытой площадке – на территории городского сада, что дает возможность ввести читателя в общественную атмосферу, создать целостный образ города. При этом заметим, что «городской сад» здесь не дает уже той пространственной перспективы, которая была свойственна Бряхимову в «Бесприданнице», где в поле зрения попадал «высокий берег Волги», «вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч.». И это не случайно, так как провинциальное общество 1880-х годов в комедии «Красавец-мужчина» еще более удалено от естественных основ жизни. И даже чистая, наивная Зоя Окоимова, как и все остальные, живет по мещанским законам, поэтому идеал спутника жизни для нее – «красавец мужчина». Поэтому, помимо первого действия, Островский прочно увязывает дальнейшее развитие событий с интерьерами внутренних помещений, которые, по убеждению их обитателей, в первую очередь должны быть «изящны» и «приличны».

Литература

Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М. : МГУ, 1981. 216 с.

Лакиин В. А. А. Н. Островский. М. : Просвещение, 1982. 305 с.

Островский. А. Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. М. : ГИХЛ, 1950. Т. II: Пьесы 1856–1861. 405 с.

Холодов Е. Г. Мастерство А. Н. Островского. М. : Искусство, 1967. 542 с.

© Сулова В.В., 2017

Трапезникова С.М. (Екатеринбург, УрГПУ)

Образ стихии в повести Е.И. Замятина «Бич Божий»

Аннотация. Данная статья посвящена анализу образа стихии в повести Е.И. Замятина «Бич Божий», рассмотрены основные способы его реализации. Показано, что образ стихии в повести не однозначен и не однообразен, вследствие чего выделяются области функционирования данного образа в тексте повести. Материалы анализа повести сопоставляются с осмыслением Е.И. Замятиным «стихийного» в его теоретических статьях.

Ключевые слова: Е.И. Замятин, «Бич Божий», образ стихии, образ хаоса, Атилла, энергия и энтропия.

Trapeznikova S.M. (Yekaterinburg, USPU)

*The image of elemental force in the novel written by
Yevgeny Zamyatin «Scourge of God»*

Abstract: This article is devoted to the analysis of the image of elemental force in the novel written by E. Zamyatin "Scourge of God", the main ways of its realization are considered. It is shown that the image of elemental force in the novel is ambivalent, as a result of which the areas of functioning of this image are distinguished in the text of the novel. Materials of the analysis of the story are compared with the interpretation of E. Zamyatin is "elemental force" in his theoretical articles.

Key words: Y. Zamyatin, "Scourge of God", the image of elemental force, the image of chaos, Attila, energy and entropy.

Сегодня повесть «Бич Божий» почти не исследована, а история её создания является одним из самых противоречивых фактов в творчестве Е.И. Замятина. Но из черновиков и писем писателя известно, что должен был родиться роман «Бич божий», который планировался как самый амбициозный и масштабный проект писа-

теля. Роман так и не был окончен, а повесть под названием «Бич божий» была выпущена посмертно в 1938 году.

Катастрофическая эпоха начала XX века понималась Замятиным как «ежедневная газета» об апокалипсисе [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1922_o_sintetizme.shtml]. В русской национальной трагедии писатель видел катастрофу всемирно-исторического масштаба. «Революция - всюду, во всем, она бесконечна. <...> закон революции не социальный, а неизмеримо больше - космический, универсальный закон» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1923_o_literature.shtml]. И социальный раскол, по Замятину, обусловлен расколом духовным. Гибель ценностей ведет к гибели человека и жизни, к энтропии и смерти, к катастрофе. Замятин делает на этом акцент, сопоставляя в прологе повести социально-исторический фон начала XX века и хронотоп апокалипсиса вневременного. В размышлениях над судьбой Российской Империи и Римской Цивилизации, Замятин измеряет настоящее прошлым, пытается «построить уравнения движения... цивилизации» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1921_ya_bous.shtml]. Неблагополучие этого спрессованного в уравнении времени поддерживает мотив стихии.

Е.И. Замятин хотел написать роман об Атилле, но появилась гармоничная повесть «Бич Божий». «Бич Божий» - кто это? Это и есть Атилла. Его имя осталось в истории как название страшного, ничего и никого не щадящего стихийного бедствия. Тема ужаса, грядущего на спокойный, ничего не подозревающий и все же бесчувственный мир, заложена уже в названии повести.

Выражение «Бич Божий»- знакомый каждому афоризм. И вынося в заглавие данное выражение, Е.И. Замятин сообщил не только то, что пред читателем предстает подлинная история Атиллы и его разрушений, которые были параллельны разрушению прежнего мира вообще, происходившего в начале XX века. Эта параллель на соотношение разрушительных событий романного и реального времени указывает на выбор экспрессионизма как концепции, в основе которой столкновение мира и хаоса.

В тексте повести мотив стихии раскрывается многозначно: это космогонические, природные, социальные, духовные, эмоциональ-

ные явления. «Стихия» становится «хаосом», в котором происходит слияние явлений, составляющих её. А такое коренное изменение жизни как революция не может не осознаваться как «хаос», «но это смерть - для зачатия новой жизни» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1923_o_literature.shtml]. И в повести Замятина эта «новая жизнь» рождается из вневременного, из сложного многоуровневого времени появляется конкретная жизнь Рима.

«Беспокойство было всюду в Европе, оно было в самом воздухе, им дышали» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml].

Первый абзац и единственное предложение в нем задают общее настроение экспозиции, заряжают ее энергией разрыва, чего-то нездорового, физически не осязаемого, но ощущаемого не только человеком, но и эпохой, об этом замятинское понимание «энергии» и «энтропии»- это «стихия».

Следующая рухнувшая и породившая хаос категория принадлежит социальному аспекту жизни: хлеб и деньги обесценились и золото, как самая стабильная валюта, «вдруг стало больным», «ничего прочного в жизни больше не осталось» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml].

Далее мы наблюдаем, как разворачивается в повествовании гротескный образ умирания всего живого «от лихорадочного жара земли». Природа, являясь первоосновой, стремится к своему первоначальному виду. Этот образ убивающей, беспощадной к своим созданиям природы перетекает в сравнение людей с животными, а когда-то плодородной земли - с нынешними бесплодными женщинами. Духовное падение также раскрывает силу стихии, описанной Замятиным, а также разворачивает поэтику исчезающего времени, безнравственного времени, которое создали сами люди, которое поддержала природа своей катастрофической убивающей силой.

Согласно замятинской концепции, описанной в теоретических работах, это было и есть подсознательное стремление из дисгармонии путем взрыва и обнуления создать что-то гармоничное. Поэтому как в реальном мире двух эпох, так и в художественном пространстве все стремилось к апогею. Художественная реальность была выведена из данного состояния появлением хуннов. Замятин

рисует картину этой беспощадной вспышки, продолжая образ стихии:

« Но теперь это было уже не море, а люди.<...> они убивают у себя на улицах волков - и сами как волки. <...> они катились вниз - на юг, на запад - все быстрее, как огромный кипень с горы» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml].

Образ людей всегда у Замятина будет сопровождаться образом какой-то «текучей» массы: море, лава, вода. Соответственно, люди - стихия безвольная, безразумная, но убивающая своей силой:

«Люди текли». «Они текли, они заливали все, как лава». «<...> толпа качнулась и, прорвав цепь гвардейцев, хлынула к триумфальному помосту, к ораторской трибуне. Это были два маленьких острова, было ясно, что они сейчас будут затоплены» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml].

Экспозиция наполнена образами, которые путают, подменяют в сознании читателя времена, создают ощущение вакханалии и хаоса, и эта беспорядочная картина объясняет рождение такой личности как Бич Божий. Из «последних времен» на свет выходит гротескная фигура человека - зверя Атиллы.

Из космогонии, двух разных миров, двух разных культур, двух разных вер рождается одна личность - Атилла, кровь которого кипит в венах во имя родины и тело которого находится в абсолютно чужой и омерзительной цивилизации, потому что родина так решила. Железный стержень героя формируется на фоне внешней борьбы миров и внутренней борьбы сознаний, сформированных этими мирами. «Запад и Восток. Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже падает в безвоздушное пространство цивилизации, – и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши, скифские степи. Вот тема, которая меня сейчас занимает, тема наша, сегодняшняя» - все это в сложной совокупности тем хотел выразить Е.И. Замятин в своем романе, в своем герое [Замятин, 1990: с. 518-519].

Рядом со «стихией» нередко встречается и мотив анималистического. У Замятина же очень яркими сравнениями с дикими, часто хищными, животными наделен герой, именем которого названа трилогия, а его постоянной портретной характеристикой являются «упрямые, как рога, вихры».

Стихийное и провокационное подготовлено уже в бессознательном сравнении маленьким героем себя с богом:

«"Я бог", - вспомнив, сказал Атилла. "Спи, спи сейчас же!" И Атилла закрыл глаза. Он увидел, что все - внизу, а он стоит огромный и у него две головы. Потом все шумно задышали, от этого стало жарко» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml].

Все это силы, составляющие одного конкретного человека. Первенство и главенство, природная стихийность заложена в семантике его имени, которую приводит автор: «Они прошли к реке, которой имя было Атил, ее называли также Ра, и еще позже - Волга.» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml]. Стихийная, горячая, взрывная энергия Атиллы, заложенная в его имени, ярко контрастирует с «холодным...братом Беледой».

Но самое яркое сравнение сил, проявление стихийности присутствует в сцене укуса Атиллой хуна дяди Улда. Этот эпизод является ключевым для понимания силы, составляющей Атиллу, и дан этот эпизод дважды, опоясывая линию повествования о герое. Но и это вероятно не полное проявление стихии в герое, ведь «Бич Божий» это неоконченное произведение Замятина. Финал этой повести остается открытым и главное проявление стихии еще впереди:

«Мне суждено было видеть его и много слышать о нем, и все, что мне о нем известно, оправдывает его имя.<...> Но что будет, если теперь власть перейдет к Атилле и если это железо направится острием на Европу?» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml].

Стихийное состояние мира и личности в нем, вероятно, стремилось к новому, но не имело по Замятину движения к гармонии, координат которой в природе нет, она - «условность, абстракция, нереальность» [Замятин, URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1923_o_literature.shtml].

Литература

Замятин Е.И. Бич Божий. Интернет-версия. [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0030.shtml

Замятин Е.И. Избранные произведения. Избранные произведения: В 2 т. М., 1990. – Т. I. – С.518-519.

Замятин Е.И. О литературе, революции, энтропии и прочем. [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1923_o_literature.shtml

Замятин Е.И. О синтетизме. Интернет-версия. [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1922_o_sintetizme.shtml

Замятин Е.И. Я боюсь. [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1921_ya_bous.shtml

©Трапезникова С.М., 2017

Тун Дань Дань (Чанчунь, КНР)

*О смысле названия романа Мо Янь
«Устал рождаться и умирать»*

Аннотация : Название романа «Устал рождаться и умирать» содержит очень важные авторские мысли. Называя свой роман, Мо Янь взял фразу из буддистской философии. В буддизме эта фраза связана с кругом перерождений, в который включена душа человека. Душа должна переродиться, чтобы достичь состояния просветления. Чем больше жадности в человеке, тем меньше вероятности, что человек будет отпущен и тем больше боли и усталости он испытает. Чем меньше желаний будет у человека, тем быстрее его душа и тело достигнут просветления и проникновения в бытийные смыслы, человек обретет величие и спокойствие Будды и выйдет за пределы круга перерождений. На наш взгляд, позиция Мо Янь отличается в трактовке жизненного круга. Всякий раз рождаясь, человек испытывает состояние усталости, реинкарнация мучительна для человека, так как всякий раз его сопровождают несчастья, невзгоды, тяжкий труд. Почему человека ожидает длительный путь рождения и смерти, не приносящий ему облегчения и покоя?

Ключевые слова: Мо Янь, роман, история Китая, жизненный круг, культурная революция Китая.

Tun Dan Dan (Changchun, China)

*About sense of the title of Mo Yan's novel
“Life and Death are Wearing Me Out”*

Abstract. The novel name “Life and Death are Wearing Me Out” by Mo Yan containing author’s the important idea . This novel name comes from the buddhist scriptures . In the buddhist scriptures this phrase is associated with eternal cycle of birth and death . Buddhism considers the highest state of life to be a Buddha . Only buddhas can get rid of the painful six cycles . It’s difficult to fight fate because of greed . In the novel each time the cycle of pain and fatigue . Why is there such pain and fatigue ? Why do people want to be born again and again ?

Keywords: Mo Yan, novel, the history of China, eternal cycle of birth and death culture, revolution of China.

В китайском тексте романа Мо Яня «Устал рождаться и умирать»¹ есть эпитафия, в котором объясняется фраза Будды о том, что человек страдает от своих больших желаний, и чем меньше желаний у него будет, тем быстрее душа достигнет просветления и покоя. Мы все знаем, что Мо Янь не изучал специально философию буддизма, он, прежде всего, романист. Писатель хочет с помощью буддийского высказывания и рамки реинкарнации , чтобы объяснить историю Китая второй половиной XX века.

В сюжете романа Мо Яня история начинается с 1 января 1950 и длится до 31 декабря 2000 года,. Автор очень точно обозначил временные рамки, начиная свое повествование со второй половины двадцатого века и кончая концом второго тысячелетия, когда гремели фейерверки по всей стране, чтобы отпраздновать начало третьего тысячелетия. 1 января 1950 года был расстрелян главный герой Симэнь Нао романа. Такой финал судьбы объясняется репрессиями по всей стране: герой погиб в начале земельной реформы; его уничтожили из-за богатства. Главным богатством героя была земля, поместье, в котором он долго и честно трудился. Однако его считали помещиком, который наживался на чужом труде. После расстрела душа героя, по велению Ло Вана, владыки подземного царства, переживает перерождения: герой перерождается шесть раз: первый образе осла, второй в образе вола, третий раз рождается свиньей, четвертый - собакой, в пятый раз предстает в образе обезьяны, за-

¹Последняя данная по населению планеты [http :
//www.litlib.net/bk/51185/read](http://www.litlib.net/bk/51185/read)

тем душа Симэнь Нао перерождается в образе большоголового ребенка по имени Лань Цяньсуй.

Четыре раза подряд перерожденная душа бывшего помещика оказывается рядом с Лянь Лянем, который в прошлом был батраком Симэнь Нао. И в последних образах — в образе обезьяны и ребенка — Симэнь Нао все равно находится в лоне семьи, у основания которой был он, его жена, Урожденная Бай, его наложница Инчунь, и батрак Симэнь Нао. Все шесть раз перерождений соответствуют периодам в истории Китая XX века. Согласно современной истории, первое десятилетие называлось «Большой скачок», во время которого добывалась руда для производства железа железа. И осел участвовал в этом процессе, помогая людям в их тяжком труде. Его жизнь закончилась страшно: его тело растерзали на восемь частей голодные люди. Жизнь в образе вола соответствует периоду организации народных коммун. Все вола были конфискованы, но хозяин вола, Лань Лянь, отказался трудиться со своим животным на земле коммуны. До конца жизни Лань Лянь работал на своей земле: вся его жизнь была трагедией — ему приходилось отстаивать полосу родной земли и свое личное право работать на себя. Его одиночество трагично. Третий раз Симэнь Нао возродился как свинья, и этот момент в романе соответствует десятилетию культурной революции, времени «Красного океана». Этот отрезок истории предшествовал смерти председателя Мао². Постепенно Симэнь Нао стал утрачивать то человеческое, что оставалось в его душе и что напоминало о прошлой жизни: вкусы, привычки, черты характера. Герой все в большей степени напоминает животное, но всегда пытается жить активно, быть лидером. Борьба свиней и людей описана очень драматично. Жизнь героя в образе собаки соответствует первому десятилетию открытых реформ.

По нашему мнению, в своем романе Мо Янь описал два цикла перерождения. Один из них — это малый цикл: а именно перерождение Симэнь Нао в образах животных. Другим кругом является большая реинкарнация, то есть изменение статуса земли — переход от частной собственности к государственной и снова обратно в

²Последняя данная по населению планеты [http://ru.wikipedia.org/wiki/Мао_Цзэдун](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мао_Цзэдун)

частную собственность. Мо Янь поднимает важные вопросы, связанные со способами производства, с отношением людей к земле, этические отношения между людьми и так далее.

Симэнь Нао и Лань Лянь всю жизнь были вместе. Их жизнь не была счастлива. Она была полна лишений, скорби и страданий. Их счастье было на земле во время труда. Герой переживал усталость в чередѣ перерождений и Лань Лянь также уставал в противостоянии с государством. Они символизируют старое, патриархальное отношение к земле как к святому, к тому, что дарует жизнь и благосостояние. А труд на земле, тяжелый и нескончаемый, - это вечная обязанность человека.

Мо Янь задает вопросы в своем романе: в чем смысл истории и реформ? Разве они принесли счастье крестьянам и продолжили традиции сельского труда? Прекрасными предстают животные, в образы которых перерождается душа Симэнь Нао: и белоснежный осел, и великолепный вол, и «диговинная свинья», и пес «Четверочка». Однако насколько ужасная природа людей раскрывается в сюжете романа: молодежь презирает традиции, дети ненавидят отцов, и мир села рушится на наших глазах.

В целом, вторая половина XX века в Китае, начиная с 1 января 1950 года по 31 декабря 2000 года, характеризуется все более непродуктивной (**unproductive**) и нетворческой энергией. Это не только выражает отношение автора к эпохе реформ и открытости, но и его отношение ко всему историческому опыту современности. Сначала земля была роздана крестьянам, а затем снова стала коллективной собственностью в кооперативах и в общинах. Во время Культурной революции большинство занималось развитием свиноферм. Но ко времени реформ и периода открытости, наступления эпохи коммерции и потребления, ресурсы земли, божественной и плодородной, были исчерпаны. Земля стала бесплодной. Как ни странно, сын помещика не стал продолжателем традиций отца. Он явился человеком своего времени и даже стремился идти всегда впереди эпохи. Для него земля становится туристической достопримечательностью, родина превратилась в деревню для посетителей — туристов. В юности он был активным участником культурной революции, теперь, в эпоху потребления, он становится собственником туристической компании. В результате землю, принад-

лежащую Симэнь Нао и общине, никто не культивирует, и земля пустынна, как кладбище.

Всем строем романа Мо Янь задает вопрос о смысле жизни и смерти. Каждый раз, когда герой входит в этот мир и в этом мире вновь начинает свой жизненный круг, он заново осознает себя и отвечает на вопрос: «Для чего я существую в этом мире?» Мы, читатели, также задаемся этим вопросом, а в чем смысл перерождения? Что меняют эти круги жизни и Истории в коллективном восприятии, коллективной памяти народа?

Литература

1. Последняя данная по населению планеты <http://www.litlib.net/bk/51185/read>

2. Последняя данная по населению планеты http://ru.wikipedia.org/wiki/Мао_Цзэдун

© Тун Дань Дань., 2017

Ушаков А. А. (Челябинск, ЮУрГУ)

*Цикл «Отсебятина» в структуре книги С. Узуна
«НЕ поймите меня правильно»*

Аннотация: Статья посвящена анализу цикла «Отсебятина» в книге Сергея Узуна «Не поймите меня правильно». Творчество автора представляет интерес как новое для современной культуры явление находящиеся на стыке традиционной литературы и её сегмента — сетературы (или сетевой литературы).

Ключевые слова: сетература; современная литература; цикл малой прозы.

Ushakov A.A. (Chelyabinsk, SUSU)

*Part “Gag” in a structure of the book by
S.Uzun “Do not gat my right”*

Abstract: The article is devoted to the analyses of the cycle “Gag” in the book, written by Serge Uzun “Do not get me right”. Works of the author are of interest as a phenomenon for the contemporary culture. His

works are located on the junction of traditional literature and its segment – network literature.

Key words: network literature; contemporary literature; cycle of a small prose.

Сергей Узун — это молдавский блогер, который пишет только на русском языке. Себя предпочитает называть сетератором, то есть автором, создающим произведения в русле сетевой литературы.

Пишет короткие рассказы, как правило, сатирические. Выкладывает их на своей странице в ЖЖ, а также в блоге. На данный момент опубликовано три сборника автора. В данной статье затронем первый, дебютный сборник С. Узуна «Не поймите меня правильно», а точнее его вступительный цикл «Отсебятина».

Специфику организации цикла, а также его роль в пространстве книги невозможно определить без рассмотрения концепции данного издания. Образ автора становится центральным элементом архитектоники сборника. Это продекларировано уже в заглавии книги «Не поймите меня правильно».

Устойчивое выражение приобретает обратное значение за счёт частицы «не», что маркирует ироничную направленность всей книги. Но указание на личность говорящего («не поймите МЕНЯ правильно»), то есть автора, является ключевым. Именно образ автора, чье присутствие читатель ощущает в большинстве рассказов сборника, и становится основой книги. Разумеется, стоит подчеркнуть, что под «автором» мы понимаем не реальную личность С. Узуна, а его творческое эго.

Таким образом, ключевым циклом книги становится именно «Отсебятина», что в частности подтверждает расположение его в начале, то есть в сильной позиции текста. Название цикла несёт не буквальное словарное значение: «свои собственные слова, вставляемые в какой-либо контекст, в чужую речь, требующую точной передачи» [Ожегов 2012: 736] — а считываемое на уровне словообразования. Корень «себ» то же акцентирование на личности (образе) автора, что и в заглавии сборника «Не поймите МЕНЯ правильно», приставки «от» как указателя источника и суффикса «ятин»: «под ударением при добавлении к именам прилагательным

образует имена существительные женского рода со значением вещественного или собирательного понятия, которое характеризуется признаком, названным качественными именами прилагательными» [Ефремова 2000: 1945].

Содержание данного цикла в полной мере соответствует «собирательному» и «вещественному» значению, скрытому в морфемном составе слова. Это единственный цикл, который объединяет рассказы от первого лица и имеющий цель раскрыть образ автора для читателя. Данная мысль постулируется во вступлении к циклу:

«Попытки обычного человека рассказать о себе заведомо обречены на провал. По той простой причине, что выйдет:

либо совсем уже неинтересно...

...либо лубочно красиво...

... Поэтому я пойду путем стереотипов и буду рассказывать о вещах, которые, несомненно, говорят о человеке как о личности» [Узун 2007: 7].

Цикл состоит из 7 рассказов, расположенных концептуально. Первый рассказ «Ботинки», в нём предмет гардероба приобретает отчасти метафорическое значение. Вступительный диалог между неизвестными лицами играет на контрасте между «высоким» и «низким»:

«— Вы не с Земли, верно?

— Верно. А как вы догадались?

— По ботинкам. Очень многое можно сказать о человеке по его ботинкам» [Узун 2007: 7].

«Внеземное» в данном случае сталкивается с буквально «приземленным» — обуви, где первое раскрывается через второе.

Сюжет данного рассказа максимально упрощен, что в целом характерно для творчества автора, так как главным в его произведениях является та причудливая канва размышлений, реплик и споров окружающих, которая окружает основное действие. По своей сути это лишь забавный случай в аэропорту, связанный с желанием автора покурить и необходимостью проходить через металлодетектор, из-за чего рассказчик вынужден каждый раз снимать обувь.

Следующий рассказ «Карманы», который представляет собой пронумерованный список всего того, что находится в карманах

рассказчика. Предметы, как правило, связаны с определенными культурными или историческими фактами, но за счет контекста ситуации и авторского комментария создают юмористический эффект, построенный на абсурде:

«19. Карманные часы с гравировкой «Герцогу Букингемскому от Анны». Отстают.

20. Переводные картинки с покемоном Пикачу. Пристают...

...23. Складная кружка и портрет Арины Родионовны...

...26. Плюшевый медведь с оторванной лапой. Всё равно его не брошу...» [Узун 2007: 13-14].

Данный список очерчивает кругозор автора, его эрудицию и неординарный взгляд на устоявшиеся явления культуры.

Следующий рассказ позволяет сделать предположение о направлении развития образа рассказчика внутри цикла. От приземленных «ботинок» рассказчик переходит к «овеществлённым» карманам, а от них к внутренним потребностям личности, которые становятся главной темой рассказа «Желания». Данный рассказ объединяет два списка подарков: один на новый год и адресован Деду Морозу, а второй на день рождения.

«3. Сделай еще, пожалуйста, всех певцов-караоке караоке-танцорами. Тем паче, что, судя по фальцету, им ничего мешать не будет.

4. Или ослабь руки, шуруп завинчивающие, или укрепи отвертки, шуруп отвинчивающие...

...6. Если будет время, можешь сделать этот мир лучше. Но я не настаиваю» [Узун 2007: 15].

Глобальные вопросы в них совмещаются с бытовыми проблемами, при этом последние обладают большим значением для рассказчика.

От внутренних желаний автор переходит к представлению себя в социуме, что выразилось в рассказе «Автобиография». В рамках данного произведения рассказчик проходит собеседование, где его просят написать свою автобиографию. Она предстает в форме небольших юмористических заметок, отделенных друг от друга с помощью пустой строки. Каждый период жизни (рождение, детсад, школа, институт, работа, рождение первенца) в мелких деталях отражает ту эпоху, на которую он приходится:

«Прихожу я, значит, в детсад. Весь понтовый такой — будёновка, свитерок с мишками, шорты с лампасами...» [Узун 2007: 19].

«В классе седьмом пришла мода на «дипломаты». Пришлось с дерганием косичек завязывать. Потому как ранцем получить — это одно, а «дипломатом» — путёвка в специнтернат для ударенных «дипломатом» по голове детей обеспечена» [Узун 2007: 20].

С. Узун, описывает не личные, уникальные воспоминания из своей жизни, а обыденные, общие, через которые проходили большинство, за счёт чего создаёт образ более близкий к читателю, встаёт с ним на один уровень.

Следующий рассказ «Тесты» представляют собой результаты онлайн-тестов, которые сопровождаются авторским комментарием. Увлечение различными тестами является популярным времяпрепровождением интернет-аудитории, особенно женской половины, Именно предназначенные для них тесты и проходит автор:

«Тест № 2. КАКАЯ ТЫ БЛОНДИНКА?»

Удивление растёт. Потому как оказалось, что я «Кислотная, или крашенная блондинка». То есть всё-таки я не блондинка. Это всё краска...

...Резюмируем. Я — женщина, не блондинка, не домохозяйка и роковая. Если верить тестам (удрученно)» [Узун 2007: 23].

Несоответствия пола и возраста рассказчика проходимым тестам, создаёт юмористический эффект, который усиливается ироническими комментариями автора.

Рассказ «Гостеприимство» демонстрирует образ автора через общение со случайными людьми, постучавших в двери его квартиры. Произведение использует распространенную фабулу интернет-баек о религиозных проповедниках, которые получают неординарный отпор. В «Гостеприимстве» рассказчик, представляясь религиозным человеком, склоняет проповедников помочь отремонтировать квартиру:

«— Помогите мне вымыть полы! Тем самым, вы спасёте меня от праведного гнева ещё не пославшей меня жены. Я буду спасён, а вы вознаграждены будете на небесах, подобно добрым самаритянкам, помогающим нуждающимся.

— Нам идти надобно, — заторопились тётеньки. — У нас ещё микрорайон не спасён» [Узун 2007: 27].

Заключительный рассказ цикла «Повседневное общение» представляет собой развернутый диалог, снабженный лишь краткими авторскими ремарками. В нём автор проводит воспитательную работу с сыном под контролем жены. Предметом диспута становится разбитая в школе об голову девочки указка. Разговаривая с сыном, рассказчик неизменно уходит от своей родительской роли, давая совершенно непедagogические советы и выводы.

Отличительной особенностью рассказов данного цикла является своеобразный вывод, который обозначает какое-либо качество автора. При этом они всегда отрицательные, что демонстрирует общий иронический подтекст сборника в целом, а также снижает своеобразный пафос, который которм, как правило, окутан автор в восприятии читателя:

«И что можно сказать о человеке с железяками на ботинках, во семь лет назад давшем себе клятвенное обещание такой обуви больше не покупать? Безалаберность, да и только» [Узун 2007: 12].

«Уж не знаю, что обо мне может рассказать эта история, но уж она-то явно характеризует меня с нехорошей стороны. Несерьезность да и только» [Узун 2007: 28].

«Вру, конечно. Что не очень хорошо меня характеризует» [Узун 2007: 14].

Завершает цикл заключение, которое является связующим элементом для всех последующих разделов сборника. Заключение своеобразный краткий итог всех предыдущих рассказов, в которых автор в ироническом ключе пытался разобраться в себе. В нём он отказывается от данной концепции, провозглашает иной принцип: «...я расскажу сейчас много разных историй о каких-то третьих лицах и буду с нетерпением ждать своего диагноза» [Узун 2007: 30]. В такой метафорической форме автор завершает формальное знакомство и отдает своё творчество на суд читателя.

Таким образом, цикл «Отсебятина» является ключевым в структуре книги «Не поймите меня правильно». Являясь вступительным циклом дебютного сборника автора, он представляет собой своеобразную самопрезентацию автора, призванную заинтересовать новую аудиторию, предпочитающую книжный формат, а также продемонстрировать ключевые особенности авторской манеры.

Литература

Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т. Ф. Ефремова. — М. : Русский язык, 2000. — 2310 с.

Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. — 28 е изд., перераб. — М. : ООО «Издательство «Мир и Образование», 2012. — 1376 с.

Узун, С. Д. Не поймите меня правильно / С. Д. Узун. — М. : ЗАО Центрополиграф, 2007. — 268 с.

© Ушаков А.А., 2017

Хроликова В. А. (Екатеринбург, УрГПУ)

Субъектная организация романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению субъектной организации романа в письмах Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846). Отмечается, что одной из специфических особенностей жанровой природы эпистолярного романа является «выдвинутость» в его художественной структуре субъектной организации, которая несет на себе основную «тяжесть» жанровой конструкции, поскольку все изображаемое дается в свете сознаний пишущих героев. Автор приходит к выводу о несовпадении формально-субъектной и содержательно-субъектной организаций в романе, осложненном включением «записок» героини. Кроме «голосов» пишущих героев, мы слышим «входящие» в письма Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой «голоса» не пишущих, но «говорящих» персонажей. Вследствие этого возникает некое многоголосие, позволяющее расширить границы создаваемого жанровыми «механизмами» эпистолярного романа образа мира. Делается вывод о различии в способах изображения внутреннего мира героев-корреспондентов: в то время как Варенька предстает уже сформировавшейся личностью, Девушкин переживает процесс постепенного пробуждения личностного начала («я человек»). Делается вывод о том, что эпистолярная форма романа способствует тонкой передаче душевных переживаний героев.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Бедные люди», эпистолярный роман, жанровая специфика, субъектная организация.

Khrolikova V. A. (Yekaterinburg, USPU)

Subject organization of the F. M. Dostoyevsky's novel "Poor people"

Abstract. Article is devoted to consideration of the subject organization of the epistolary novel of F. M. Dostoyevsky "Poor people" (1846). It is noted that one of specific features of the genre nature of the epistolary novel is "prominence" in its art structure of the subject organization which bears on itself main "weight" of a genre design as everything represented is given in the light of consciousnesses of the writing heroes. The author comes to a conclusion about discrepancy of the formal and subject and substantial and subject organizations in the novel complicated by inclusion of "notes" of the heroine. Except "voices" of the writing heroes, we hear the "voices" "entering" Makar Devushkin and Varenka Dobroselova's letters of not writing, but "speaking" characters. Thereof there is a certain polyphony allowing to expand limits of the epistolary novel of an image of the world created by genre "mechanisms". The conclusion about distinction in ways of the image of inner world of heroes correspondents is drawn: while Varenka appears as already created personality, Devushkin endures process of gradual awakening of the personal beginning ("I am a person"). The conclusion that the epistolary form of the novel promotes thin transfer of sincere experiences of heroes is drawn.

Keywords: F. M. Dostoyevsky, "Poor people", an epistolary novel, genre specificity, subject organization.

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

четкого обозначения специфики эпистолярного романа как особой жанровой разновидности.

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

В своем исследовании Е. Ю. Шер, опираясь на теоретическую модель жанра, предложенную Н. Л. Лейдерманом [см.: Лейдерман: 2010: 17– 143], акцентирует внимание на субъектной организации произведения как важнейшем уровне жанровой структуры произведения, определяющем особенности образа мира в нем.

О. В. Третьякова, развивая идеи Е. Ю. Шер, делает в своем диссертационном исследовании одно существенное уточнение: романом «востребован диалогический потенциал переписки (в произведениях этого жанра обычны не одна, а несколько линий переписки)» [Третьякова 2012 (автореф.): 7], поэтому образ мира в романе представлен отраженным в нескольких сознаниях. Подчеркивая, что эпистолярный роман «строится в форме письменного диалога героев», исследовательница приходит к важному, с нашей точки зрения, выводу: субъектная организация эпистолярного романа характеризуется двухуровневостью, поскольку она «включает в себя не только письма героев - корреспондентов, но и «слово издателя / редактора писем» [Третьякова 2012 (дис.): 21].

Одной из специфических особенностей жанровой природы эпистолярного романа является «выдвинутость» в художественной структуре произведения субъектной организации, которая несет на себе всю «тяжесть» жанровой конструкции; при этом одни герои наделяются статусом пишущих, другие – выступают в роли молчаливых корреспондентов.

В понимании субъектной организации мы исходим из определения, предложенного Б. О. Корманом: «Субъектная организация есть соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное

произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)» [Корман 1977: 508]. Субъектной организации, уточняет Н. Л. Лейдерман, «принадлежит функция руководящего принципа жанровой формы» [Лейдерман 2010: 119]. Для нас важна следующая мысль ученого: разные виды и подвиды субъектной организации «определяют и мотивируют г о р з о н т видения мира в произведении» [Там же: 120. Разрядка автора. – В. Х.].

В эпистолярном романе «Бедные люди» (1846) используется перволичная форма повествования, то есть все изображаемое в произведении дается в восприятии двух героев, отражается в свете их сознаний. Поэтому, прежде всего, необходимо рассмотреть образы персонажей, ведущих переписку, – Макара Алексеевича Девушкина и Варвары Алексеевны Доброселовой.

Новаторством Достоевского является введение в эпистолярный роман в качестве центрального персонажа человека низкого класса. Впервые в русской литературе такой герой обретает собственный голос, становится говорящим субъектом. Достоевский создает образ мелкого чиновника – «маленького человека», ставя перед собой цель «найти брата в униженном и обездоленном» [Кирпотин 1947: 201].

Главные герои романа – Макар Алексеевич Девушкин, чиновник девятого класса, и Варвара Алексеевна Доброселова, молодая девушка, сирота, дальняя родственница Макара Алексеевича. Как отмечает В. Н. Захаров, Достоевский «выбрал героев, которые не в состоянии научить изящным чувствам и высоким мыслям. И заботы у них не романтические, а житейские, бытовые – не как жить, а как *выжить*» [Захаров 1995: 622. Курсив наш. – В. Х.]. Центральной фигурой в романе писатель делает Макара Девушкина, Варенька же является адресатом, подающим реплики.

Тема защиты человеческого достоинства становится организующим стержнем романа [Фридендер 1962: 406]. Девушкин в условиях неустойчивой действительности не теряет своей человечности, всеми силами старается утвердиться, доказать себе и окружающим, что он Человек.

«Маленький человек» Макар Алексеевич не может стать полноправным членом общества, в котором он живет, как бы он того ни хотел. Однако Девушкин, тем не менее, стремится попасть в круг «других» людей – тех, кто, по его мнению, в чем-то преуспел в жизни: это и почитаемый Макаром Алексеевичем «превосходный писатель» Ратазяев, и «его превосходительство», для которого герой «самые важные бумаги» переписывает, и другие персонажи, окружающие его. Как замечает В. Е. Ветловская, «амбиция внушает бедному человеку настойчивое желание доказать себе, что он точно такой как они, что он их не хуже» [Ветловская 1988: 89]. И в то же время «бедный человек хлопочет о том, чтобы ничем от других не отличаться» [Там же: 88], вместо того чтобы сохранять собственную индивидуальность.

По мнению В. Я. Кирпотина, «отсутствие социального признака превращает чувство собственного достоинства Девушкина в болезненную амбицию», что и подтверждают слова самого героя: «... *амбиция* моя мне *дороже всего*» (65) [Здесь и далее цит. по: Достоевский 1972: I (с указанием страниц в тексте статьи). Курсив наш. – В. Х.]. Исследователь считает, что «психологическое содержание жизни Девушкина всецело определяется социальными условиями» [Кирпотин 1947: 207]. Герой многое делает только для того, чтобы о нем плохо не подумали, им руководит мысль «что люди скажут?» (76), которую В. Я. Кирпотин определяет как «вечный кошмар, преследующий Макара Девушкина» [Там же: 208]. Поскольку действительность враждебна по отношению к герою, он находит спасение в одиночестве. Герой оберегает свою жизнь от постороннего глаза, потому что «они», «другие», всюду, а значит, могут осудить героя, поднять на смех.

Вместе с тем определяющим качеством в образе Макара Девушкина является его способность испытывать безмерное сострадание к человеку. Об этом качестве героя свидетельствует письмо от 12 апреля, в котором он с сочувствием пишет о нищем семействе чиновника «без места» Горшкова: «Целая семья бедняков каких-то у нашей хозяйки комнату нанимает» (23); «*Бедны-то они, бедны – господи, бог мой!*»; «*всё сердце надорвалось, и потом всю ночь мысль об этих бедняках меня не покидала*» (24). Такой, казалось бы, простой, психологический нюанс – «сердце надорвалось», но

как много он говорит читателю о Девушкине: герой чувствует печаль, боль других людей, способен к состраданию, воспринимает их горе как свое собственное. Макар Алексеевич принимает сердечное участие также и в судьбе Вареньки, стараясь ей помогать, чем только может: «Мой фрак старый продам и в одной рубашке стану ходить по улицам, а уж вы у нас нуждаться не будете» (56). Готовность Девушкина всего себя «раздать» нуждающимся говорит об альтруистическом начале личности героя, о его способности жертвовать собой во благо ближнего своего.

Именно способность Макара Алексеевича сострадать ближнему приводит его к мысли о несправедливости социального устройства. В том же письме от 5 сентября Девушкин сопоставляет богатую Гороховую улицу («Какие лавки, магазины богатые; всё так и блестит и горит, материя, цветы под стёклами, разные шляпки с лентами») с Фонтанкой, полунищей толпой ее обитателей («... и народ-то как нарочно был с такими страшными, уныние наводящими лицами, пьяные мужики, курносые бабы-чухонки, в сапогах и простоволосые, артельщики, извозчики, наш брат по какой-нибудь надобности...» – 85). Но еще больше волнует сердце Макара Девушкина тот факт, что дети становятся заложниками нищеты, что матери своих «детей полуголых с записками на... холод посылают». Во время прогулки по Гороховой Девушкин замечает такого ребенка – «малютку, мальчика, так себе лет десяти... на вид большой такой, чахленький, в одной рубашонке... чуть ли не босой...» (87), – которого мать отправила на улицу просить подавание. Макара Алексеевича до глубины души трогает увиденное: «*А как было жаль! Мальчик бедненький, посинелый от холода*» (87). Известие о смерти маленького сына Горшкова приводит Макара Алексеевича в расстройство: «У нас в квартире случилось *прежалостное* происшествие, истинно-истинно *жалости достойное!* Сегодня... умер у Горшкова маленький» (50).

Нетрудно заметить, что герою удается подобрать нужные слова не только для описания увиденного («посинелый», «в одной рубашонке»), но и для выражения своих чувств («было жаль», «прежалостное происшествие»). Макар Алексеевич, несмотря на жизненные трудности, способен чувствовать как Человек, в отличие от тех, кто гуляет по Гороховой и посещает богатые магазины. Мир

как бы перевернулся: материально богатые люди духовно оказываются бедны. Возникает закономерный вопрос: так ли «бедны» бедные люди?

Макар Алексеевич со-*переживает* таким же беднякам, как и он, что помогает герою понять не только других, но и себя самого. Девушкин открывает в себе человечность: «... узнал, что и я не хуже других... но все-таки я человек... *сердцем и мыслями я человек*» (82). Согласимся с утверждением В. Я. Кирпотина: «Достоевский показал, что и в скудной жизни, и при недостатке умственного развития и образования не умирает человеческое сердце» [Кирпотин 1947: 203]. Наблюдая за судьбами других людей, герой учится и себя делать объектом таких наблюдений. Именно *человеческое* и становится результатом эволюции Девушкина. Как верно замечает В. Н. Захаров, «Макар Девушкин не только и не столько *начинает чувствовать и мыслить*, как лучшие из лучших, сколько *понимает* то, что дано и открывается только ему одному» [Захаров 1995: 624. Курсив наш. – В. Х.].

Выход из одиночества, «якорь спасения, единственный путь для утверждения своей личности» [Кирпотин 1947: 209], Девушкин находит в любви к Вареньке, связывая свое спасение «с её доверием к нему» [Нечаева 1979: 139]. Варвара Алексеевна становится неким «лучом надежды» для своего «бесценного друга». У Девушкина меняется и отношение к себе: Варенька дала почувствовать Макару Алексеевичу его значимость, его равенство с другими людьми («я не хуже других»).

Чувство Макара Алексеевича к Вареньке имеет множество оттенков: от отеческой любви, любви брата – до чувств возлюбленного друга. Но какие бы оттенки это чувство ни имело, «сутью его является теплое и нежное отношение к Вареньке, отношение к ней как к родной» [Ветловская 1988: 135]. Девушкин покровительствует Доброселовой, хочет быть благодетелем для нее, и такая роль покровителя «льстит его амбиции» [Там же: 136]. Однако какими бы высокими побуждениями ни объяснялась помощь Макара Алексеевича, нельзя отрицать того, что герой относится к Варваре Алексеевне и как к любимой женщине. Однако Варенька с самого начала дает понять Девушкину, что не намерена принимать его ухаживания: «Одних стихов и недостает в письме вашем, Макар

Алексеевич! И ощущения нежные, и мечтания в розовом цвете – все здесь есть!» (18). Чувства героя задеты: «Подшутили вы надо мной, Варвара Алексеевна!». Но тут же он и одергивает себя: «Не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амуры и экивоки...» (19).

«Амбиция» Макара Алексеевича страдает не только потому, что его человеческое достоинство часто ставится под сомнение окружающими, но и оттого, что герой не способен полностью реализовать свое чувство к Варваре Алексеевне. Сцена у офицера, сделавшего «недостойное предложение» Вареньке, свидетельствует об уязвленном мужском самолюбии Девушкина: герою не удалось вступить за честь девушки-сироты, потому и «амбиция пострадала».

Варвара Алексеевна покидает Макара Алексеевича, принимая от безысходности предложение своего обидчика помещика Быкова, решившего таким образом «возвратить ей честь»: «Если кто и может избавить меня от моего позора, возвратить мне честное имя, отвратить от меня бедность, лишения и несчастья в будущем, так это единственно он» (101), – с горечью говорит она. Но и Варенька, и Девушкин понимают, что в браке с Быковым она не будет счастлива. Отсюда и бурная реакция Макара Алексеевича: «Как же вы, маточка, что вы! ведь вам нельзя теперь ехать... *сердечку*-то вашему будет *холодно!*» (102). В том, что «сердечку... будет холодно», герой и видит главное несчастье своего «бесценного друга» Вареньки. Душевной болью и отчаянием пронизано «последнее письмо» Макара Алексеевича, письмо без обращения, без подписи, не рассчитанное на ответ. Здесь Девушкин говорит не столько о Вареньке, сколько о себе самом, исповедуясь перед ней: «Я вас, как свет господень, любил, как дочку родную любил, я всё в вас любил, маточка, родная моя! И сам для вас только жил одних!» (107).

Образ Вареньки Доброселовой, по утверждению В. В. Виноградова, попал в роман «почти в готовом виде» «из арсенала сентиментальной поэтики» [Виноградов 1976: 165]. Интересы молодой девушки ограничиваются жизнью своего друга, собственными заботами и воспоминаниями о прошлом. Героиня, по мнению ученого, введена в роман, «чтобы вызывать изменение оттенков эмоционального фона в письмах Девушкина», она дополняет образ Макара

Алексеевича [см.: Виноградов 1976: 163]. Не случайно роман открывается письмом Макара Алексеевича, вследствие чего образ героя выдвигается на первый план: читатель начинает следить за мыслями героя, за тем, как раскрывается его характер. Роль же Вареньки сводится к комментированию писем Девушкина, порой она направляет мысль своего друга в нужную сторону.

Иначе раскрывается в романе образ Вареньки в ее собственных записках. Как верно замечает Г. К. Щенников, «Варенька раскрывается в романе... не столько в письмах, сколько в дневниковых “записках”» [Щенников 2008]. Таким образом, в романе представлены два способа самовыражения личности: письмо, ориентированное на другое, «чужое» сознание, и «записки» – воспоминания о прошлом в форме дневника (то есть изначально адресованного его автором «самому себе»), а, следовательно, предполагающие большую степень исповедальности. Согласимся в этой связи с наблюдением О. О. Рогинской: «Для героини со *сформировавшимся* слогом, с уже определенными, четко очерченными границами своего “я” самореализация именно в *жанре записок* оказывается наиболее адекватной. В то же время обращение к *жанру письма*, к переписке является закономерным для типа героя со слогом еще *не сформировавшимся*» [Рогинская 2002: 145. Курсив наш. – В. Х.]. Речь, стало быть, идет о двух типах сознаний героев: только формирующегося (в процессе переписки) у Девушкина («у меня и слог теперь формируется») и уже сформировавшегося «слога» – сознания Вареньки.

Несмотря на то, что в переписку ведут только два человека, можно говорить о том, что система образов в романе сложнее, чем может показать на первый взгляд. Так, в романе существует система двойников. У Макара Алексеевича имеются «неполные копии в лице Горшкова и Покровского» [Виноградов 1976: 169]. К образу Вареньки примыкают второстепенные, «закулисные» персонажи: ее сестра Саша, которая следует за Варенькой словно тень, и мать Покровского (последняя, полагает В. В. Виноградов, выступает в качестве ранней жертвы сводни Анны Федоровны). Образы Саши и матери Покровского являются своеобразными «проекциями» образа Вареньки. Соотнося судьбы этих героинь с будущей судьбой Вареньки, читатель уже заранее подготовлен к тому, что в итоге мо-

жет случиться с ней. В свете трагического описания жизни семьи Горшковых прогнозируется и возможное будущее Макара Алексеича и Вареньки в случае их соединения. Такой прием группировки образов позволяет, с одной стороны, острее концентрировать внимание на главных действующих лицах романа, а с другой стороны, подчеркивает типичность судеб «бедных людей» в несправедливом мире.

В структуре романа статусом «пишущих» героев наделяются только Макар Алексеич и Варвара Алексеична. В процессе переписки происходит взаимоотражение сознаний героев, что обусловлено диалогическим потенциалом писем. В корреспонденции каждого героя проникают слова из предыдущих писем собеседника. Речь Вареньки включается в письма Макара Алексеича: «*Пишите вы* мне, родная моя, что я человек добрый...» (46); или: «Деточка вы моя, хорошенькая! Да что это *вы там толкуете* про четыре рубашечки-то» (49). Речь Девушкина также включается в письма Вареньки: «Да и деньги у вас есть; *вы сами говорите*, что есть» (48); «... что *вы там ни говорите*, как ни рассчитывайте свои доходы... но от меня не утаите и не скроете ничего» (18).

Чутко реагируют герои и на малейшие эмоциональные перемены в состоянии друг друга, которые отражаются в письмах. Так, Варвара Алексеична почувствовала, что обидела Девушкина: «Я же полагала, что вы сами в своем письме хотели посмеяться. Мне ужасно грустно стало, когда я увидела, что *вы недовольны мною*» (21). Или, например, после своего «дебюта» Макар Алексеич пишет: «Чувствую, что я виноват, чувствую, что я провинился перед вами...» (81). Использование эпистолярной формы помогает автору с наибольшей полнотой раскрыть внутренний мир героев, показать малейшие колебания их настроений.

В письмах героев также можно услышать и «голоса» героев не пишущих. Описывая свою жизнь в «уголке», Девушкин вводит сообщение о разговоре с соседом, карточным игроком мичманом, который ему «все *рассказал*: про батюшку, про матушку» и «*обещал* во всем покровительствовать» (23). Когда герой оправдывается за сделанный Вареньке подарок, он вспоминает слова Федоры: «А что Федора вам *наказала* на меня, так это все вздор...» (25), – и тут же – «Кто это *говорит* вам, что я похудел?» (26). Благодаря

письмам Макара Алексеевича читатель слышит «голоса» множества второстепенных персонажей. С точностью Девушкин цитирует слова Горшкова, когда последний пришел к герою просить деньги: «... он меня *прервал*: “Я, дескать, всех боюсь здесь...”» (89); «“Батюшка, Макар Алексеевич”, – *говорит* он мне...”» (90). Служивцы Девушкина также не остаются «молчаливыми» персонажами: «Степан Карлович сегодня *начал* было по делу со мной *говорить, говорил-говорил*, да как будто невзначай *добавил*: “Эх вы, батюшка Макар Алексеевич!”» (69). Голос литератора Ратазяева, на которого Девушкин старается равняться, также слышится в словах главного героя: «А вот обещался мне Ратазьев дать почитать чего-нибудь *настоящего литературного*» (51):

В корреспонденциях Вареньки «голосов» героев не пишущих гораздо меньше, что объясняется крайне ограниченным кругом общения девушки. Частотны в письмах Варвары Алексеевны упоминания разговоров с Федорой: «Федора *говорит*, что продается у ее знакомого какой-то вицмундир...» (48); «Федора *говорит*, что если я захочу, то некоторые люди с удовольствием примут участие в моем положении и выхлопочут мне очень хорошее место в один дом, в гувернантки» (54). Встреча Федоры с Быковым представлена отраженной в двух разных сознаниях: первое – в восприятии самой Федоры; второе – в сознании Вареньки – как она восприняла рассказанное Федорой и как написала об этом Макару Алексеевичу: «Он [Быков – В. Х.]... подошел сам к Федоре и *стал наведывать*ся, где она живет. Та сначала не сказывала. Потом *он сказал*, что знает... Тогда Федора не вытерпела и *стала* его *упрекать*, сказала ему, что он человек безнравственный... *Он отвечал*, что когда гроша нет, так, разумеется, человек несчастлив» (96). В процессе развития событий в письма Варвары Алексеевны проникают и другие «голоса»: Анны Федоровны – «Она [Анна Федоровна – В. Х.] *говорит*, что хочет простить меня...» (24); Быкова – «господин Быков *сказал*, что у меня непременно должно быть на три дюжины рубашек голландского полотна» (102). Новые «голоса», помимо уже упомянутых Анны Федоровны и негодяя Быкова, появляются в записках Варвары Алексеевны: ее родителей, Покровских (старика и сына).

Как видим, формально-субъектная организация романа не совпадает с содержательно-субъектной. «Бедные люди» представляют собой переписку двух героев – Девушкина и Вареньки Доброселовой. Однако, кроме этих двух «голосов», мы слышим «голоса» и персонажей не пишущих, чьи слова, фразы входят в письма героев-корреспондентов, вследствие чего возникает некое многоголосие, что позволяет расширить границы создаваемого жанровыми «механизмами» романа образа мира.

Центральным образом романа «Бедные люди», как уже отмечалось, является Макар Алексеевич Девушкин, с которым неразрывно связана идея гуманного отношения к людям, идея сохранения в человеке *Человека*. Читая письма героя, мы видим, как он меняется: униженный и кроткий титулярный советник, чиновник девятого класса в начале романа и тонко чувствующий, *со-переживающий* Человек в финале. Собеседник главного героя Варенька, в отличие от Макара Девушкина, – образ статичный, неизменный. Варвара Доброселова только комментирует происходящее, становится тем «светом», к которому тянется Макар Алексеевич.

Эпистолярная форма романа способствует тонкой передаче душевных переживаний героев, едва заметной перемены в их чувствах и настроениях. Диалогический характер переписки позволяет увидеть, как взаимоотражаются сознания Вареньки и Макара Алексеевича, раскрываясь навстречу друг другу.

Система двойников помогает наиболее полно раскрыть характеры главных героев. Наделение «голосом» персонажей не пишущих позволяет автору расширить границы романа: за перепиской двух героев возникает мир «бедных людей» как наглядное выражение несправедливого социального мироустройства.

Литература

Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» : Монография. Л. : Худож. лит., 1988. 208 с.

Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма : (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы : Избранные труды. М. : Наука, 1976. С. 141—187.

Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 1. С. 13–109.

Захаров В. Н. Дебют гения // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 15 т. Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. Т. 1. С. 609 – 637.

Кирпотин В. Я. Молодой Достоевский. М. : ОГИЗ ГИХЛ, 1947. 405 с.

Корман Б. О. О целостности художественного произведения // Известия Академии наук СССР. М. : Наука, 1977. Т. 36. № 6. С. 508–513.

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.

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

Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. М. : Наука, 1979. 287 с.

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. 19 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.

Фридлиндер. Г. М. «Бедные люди» // История русского романа : в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1. С. 403–415.

Шер Е. Ю. «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера : реализация замысла романа в письмах : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. 205 с.

Щенников Г. К. Белые ночи // Достоевский : Сочинения, письма, документы : Словарь-справочник. СПб., 2008. URL: www.fedordostoevsky.ru (дата обращения: 06.02.2017).

© Хроликова В.А., 2017

Черепанова С. Н. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Камышев-Зиновьев» – «лишний человек», «герой своего времени» ?.. («Драма на охоте» А. П. Чехова)

Аннотация. Опираясь на накопленный литературоведческий опыт изучения преемственности А. П. Чеховым предшествующих традиций русской литературы, автор работы рассматривает проблему пародийного переосмысления писателем классических типов героев. Писатель переосмысляет литературную традицию, чтобы выразить свою оценку нравственного фундамента общества рубежа веков.

Ключевые слова: русская литература, А. П. Чехов, «Драма на охоте», традиция, «лишний человек», «герой своего времени».

Cherepanova S. N. (Yekaterinburg, USPU)

"Kamishhev-Zinov'ev" – the "superfluous man", "hero of his time"? ("Drama on the hunt" by A. P. Chekhov)

Abstract: Based on accumulated experience of literary study of the continuity of A. P. Chekhov earlier traditions of Russian literature, the author considers the problem of rethinking the parody writer of the classic types of heroes. The writer reinterprets the literary tradition in order to express his assessment of the moral foundation of the society at the turn of the century.

Keywords: Russian literature, A.P. Chekhov, «A Hunting Drama», tradition, the superfluous man, the hero of his time.

В отечественном литературоведении давно сложилась традиция выделения типов героев русской литературы. Так, устойчивыми понятиями стали такие определения, как тип «маленького человека», «лишний человек», «герой своего времени», «тургеневская

девушка» и т.д. В рамках данной статьи нас будет интересовать тип «лишнего человека» и «герой своего времени».

В «Краткой литературной энциклопедии» (1978) Ю. Манн определяет следующие главные черты «лишнего человека»: «отчуждение от официальной жизни России, от родной ему социальной среды (обычно дворянской), по отношению к которой герой осознает свое интеллектуальное и нравственное превосходство, и в то же время – душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом, и, как правило, общая пассивность» [Манн 1978: 400]. К типу «лишнего человека» исследователь относит таких героев русской литературы, как Онегин («Евгений Онегин» А.С. Пушкина), Печорин («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова), Бельтов («Кто виноват?» А.И. Герцена), Агарин («Саша» Н.А. Некрасова), а также героев произведений И.С. Тургенева: Чулкатурин («Дневник лишнего человека»), Рудин («Рудин»), Лаврецкий («Дворянское гнездо») и др.

Наряду с вышеизложенным существует и другая точка зрения, согласно которой «лишний герой» появляется только в 40-е годы XIX века с расцветом натуральной школы. Так, В. И. Кулешов говорит о распаде и деградации героев типа Чацкого, Онегина, Печорина в 40-е годы XIX века. Исследователь отмечает существенное отличие Бельтова от героев предшествующей литературы: «Суть романа («Кто виноват?» Герцена) в показе новых общественных порывов героя, в попытках практического дела. В Печорине, этой каменистой почве, на которой ничего не растет, была только жажда дела. Теперь этого уже недостаточно. Как герой середины 40-х годов, Бельтов пытается не презирать людей, а иметь с ними дело. В этом новизна образа, дальнейшее развитие типа “лишнего человека”» [Кулешов 1982:]. «После Бельтова мы наблюдаем быстрое распадение образа “лишнего человека”», - считает исследователь [Кулешов 1982:] Деградация и распад данного типа отражены в «Гамлете Щигровского уезда» и «Дневнике лишнего человека» И. С. Тургенева. Тогда возникает вопрос, можем ли мы говорить об изменении, или динамике типа «лишнего человека». Г. К. Щенников говорит о Ставрогине (роман «Бесы» Ф.М. Достоевского) как о «лишнем человеке», отягощенном ком-

плексом «кающегося дворянина», который как и «лишний человек» проходит испытание любовью.

При создании образа главного героя «Драмы на охоте» А.П. Чехов опирается на несколько уже сложившихся в традиции русской литературы типов героев. Так, некоторые исследователи склонны видеть в Камышева-Зиновьеве тип «лишнего человека», опираясь на образ Евгения Онегина.

В «Драме на охоте», действительно, присутствует план «Евгения Онегина». Пушкинский герой упоминается в разговоре Калинина, графа и Зиновьева: «И жалуются они мне на скуку... – перебил графа Калинин. – Скучно, грустно... то да се... Одним словом, разочарован... Онегин некоторым образом...» (310). Речь идет о состоянии, которое А. С. Пушкин назвал русской хандрой. Мотив скуки у Пушкина играет значительную роль, т. к. с этого мотива и начинается сюжет Евгения Онегина. Именно от скуки едет Онегин в деревню, от скуки знакомится с семейством Лариных. У чеховских героев хандра другая. Если Онегин устал от светского общества, то графу Карнееву, наоборот, не хватает «увеселяющего элемента». Калинин предлагает Карнееву заняться службой, хозяйством. Если Онегин от скуки «Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил» [Пушкин 1960: 37], то чеховский герой иначе понимает избавление от скуки, ему нужны «сильные эмоции».

А. Гранатова, сравнивая Камышева с лермонтовским Печориным, утверждает, что главным стремлением автора является изображение в образе Камышева «героя времени». Однако исследователь отмечает, что «А.П. Чехов создает этого персонажа как героя, типичного для общества», более того, автор статьи склонна видеть в Камышеве-Зиновьеве «вневременной социальный тип» [Гранатова: электронный ресурс]. Сравнение Камышева с Печориным лишено основания. А.П. Чехов с большим уважением относился к творчеству М.Ю. Лермонтова. Вспомним слова Чехова, записанные С.Н. Щукиным: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова... Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать».

В своем произведении А.П. Чехов использует лермонтовский план сюжета Печорина и княжны Мери. И лермонтовский, и чехов-

ский герои влюбляют в себя девушку, играя чужими чувствами, стремясь к ощущению власти над человеком: «... первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» [Лермонтов 1948: 114]. Зиновьев, как и Печорин, знает о чувствах девушки, но, тем не менее, внезапно прекращает свои посещения. Почему? И Печорин, и Зиновьев не хотят отказаться от своей свободы. Сам Зиновьев признается, что, если бы Калинин преждевременно не заговорил о женитьбе, может было бы все иначе. Схожесть героям придает отношение к женитьбе. Для обоих женитьба – это ограничение свободы. Вспомним, как Печорин рассуждает о Мери: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и бросить на дороге: авось, кто-нибудь поднимет» [Лермонтов 1948: 123]. Печорин признает, что именно он является губителем «молодой, едва распустившейся души». Сравним с печоринскими рассуждения Камышева, смотрящего на фотографию Ольги: «Она дала буре поцелуй, и буря сломала цветок у самого корня. Много взято, но зато слишком много заплачено» [Чехов 1884: 266]. В отличие от Печорина, Камышев снимает с себя всю ответственность за судьбу девушки. Вместо этого он говорит о некой «буре», о некой стихии, которой суждено погубить «цветок».

Несмотря на то, что автор сближает Печорина и Зиновьева, между ними есть отличие. Оно заключается в том, что Печорин бережет свою свободу, а Зиновьев жертвует чувствами влюбленной девушки из-за гордыни. Внешне поступки романтического героя XIX века и героя А. П. Чехова похожи, но мотивы в их основе совершенно разные. Таким образом, А. П. Чехов иронически снижает внутренние качества романтического героя, не вписывающегося в новую эпоху.

К.С. Оверина, обращаясь к «Драме на охоте» как к уголовному роману, определяет тип главного героя как преступника: «В России герой-преступник не был благородным разбойником, похожим на Робин Гуда, он боролся с установленными порядками не для облегчения жизни других, но для достижения личной выгоды. Часто

такие герои совершали преступления не только по отношению к власти, но по отношению к невинным людям» [Оверина 2015: 3]. Исследователь отмечает, что, в отличие от западных образов, в русской литературе внимание уделяется не фигуре сыщика, а исповеди преступника. В русской традиции, утверждает исследователь, «торжествует закон, но раскаяние и покаяние преступника, безусловно рассматривалось как позитивный момент, как возвращение хаоса к порядку» [Оверина 2015: 4]. Тем не менее, К.С. Оверина уверена, что в «Драме на охоте» «вообще отсутствует ситуация исповеди, необходимая для традиционного криминального романа» [Оверина 2015: 5]. Такой вывод литературоведа дает нам основание говорить о том, что жанр «Драмы на охоте» не является детективом.

Говоря о мотиве преступления и наказания в «Драме на охоте», мы не можем не вспомнить произведения Ф.М. Достоевского, в которых героями становятся преступники. Но преступление в произведениях Достоевского позволяет изучать нравственную сторону человека. Писателя интересует преступление не как таковое, а преступление, основанное на реализации некой идеи, проверке своих убеждений. Но за преступлением следует нравственное наказание. Достоевский в своих произведениях показывает путь героя от преступления к очищению себя через страдания. Почему же тогда А.П. Чехов пародийно переосмысляет этот мотив? Интересной представляется точка зрения Р. Г. Назирова, который считает, что «Чехов усматривал в криминальной литературе и в известной мере у самого Достоевского романтизацию преступления, и она ему сильно не нравилась» [Назиров: электронный ресурс]. Поэтому Чехов переосмысливает литературные традиции XIX века в пародийном ключе. В «Драме на охоте» на будущее убийство указывает все: от реплики попугая Ивана Демьяныча «Муж убил свою жену» до ярко-красного платья Ольги и грозы во время встречи главных героев.

Раскрытие убийства нисколько не пугает Камышева-Зиновьева, напротив, он даже не пытается это скрыть: «— Если не шутите, то поздравляю вас с открытием, — засмеялся Камышев, всё еще не глядя на меня. — Впрочем, судя по дрожи вашего голоса и по вашей бледности, трудно допустить, что вы шутите. Экий вы нервный!»

(410). В этой фразе нет ни сожаления, ни раскаяния. Зиновьев относится к раскрытию преступления как к игре, некоей головоломке, которую и предлагает решить издателю. На наш взгляд, А. П. Чехов здесь обнажает нравственную пустоту современного ему общества. Вспомним, что говорит Зиновьев об убийстве Оли: «Убил я под влиянием аффекта. Теперь ведь и курят и чай пьют под влиянием аффекта. Вы вот в волнении мой стакан захватили вместо своего и курите чаще обыкновенного... Жизнь есть сплошной аффект... так мне кажется... Когда я шел в лес, я далек был от мысли об убийстве; я шел туда с одной только целью: найти Ольгу и продолжать жалить ее...» (414). Для героя преступление ставится в один ряд с повседневными, обычными вещами, как курение или распитие чая.

Е.В. Жданова в «Драме на охоте» с помощью психолингвистического анализа выявляет «ряд характерных признаков поведения людей, различного социального статуса, возраста, гендерной принадлежности эпохи конца XIX века» [Жданова 2010: 22]. Исследователь относит Камышева-Зиновьева к психолингвистическому типу «свободолюбца», для которого характерны «раздражительность, чрезмерная гордость, которая заставляла его вести себя против воли души и сердца, нежелание связывать себя какими-то обстоятельствами, ответственностью, что подчеркивается эпизодом, в котором он рассказывает, как он услышал, что его назвали женихом без его ведома» [Жданова 2010: 22]. Действительно, Камышев-Зиновьев свободолюбив. И его любовь к свободе выражается в отношении к девушкам. Сергей Петрович не хочет обременять себя законными отношениями, поэтому безответной осталась любовь Наденьки Калитиной, поэтому Оленька Скворцова, несмотря на кажущуюся любовь к следователю, выходит замуж за Урбенина.

Совершенное безнаказанное убийство – вершина проявления абсолютной свободы, абсолютной власти над людьми. Возможно, Камышев-Зиновьев приносит в редакцию рукопись, чтобы в очередной раз убедиться, что он волен в своих поступках. Если Раскольников Достоевского, решая вопрос, кто он – «тварь дрожащая» или «право имеющий», страдает, мучается, то Камышев-Зиновьев решил этот вопрос однозначно – «право имеющий».

Камышев-Зиновьев не обладает сильными характеристиками «лишних людей». В нем нет глубокого содержания, которое свойственно Печорину, Онегину или Раскольникову. Но у него остается незаурядный ум. Раньше эгоизм «лишнего человека» не мешал жить другим людям, сейчас этот эгоизм убивает людей. Сила «лишнего человека» была животворящей, сила Камышева-Зиновьева разрушающая. Конечно, по сравнению с предшествующими героями XIX века Камышев выглядит фигурой мелкой, незначительной. В этом образе мы наблюдаем вырождение «лишнего человека», его обмельчание. Такой герой заботится только о себе, его эгоизм, в отличие от эгоизма Печорина, разрушающий.

Вспомним, для чего пишет Камышев-Зиновьев свою повесть. Он не жаждет покаяния, он даже не раскаивается в своем поступке. Единственное, что волнует героя, это то, что на него «смотрят как на обыкновенного человека». Конечно, герой горд собой, что его не разоблачили за столько лет, но ему недостаточно это просто знать. И пишет он только потому, что ему хочется, чтобы все видели, как виртуозно он обошел следствие, какой он необыкновенный человек. Его гордыню задевает то, что окружающие и помыслить не могли взглянуть на него как на преступника. При этом вины за совершенное преступление Камышев не чувствует. Зиновьеву хочется походить на необыкновенных литературных героев, быть сильной личностью, «человеком с тайной». Но у него есть существенное отличие от предшествующих героев. Если раньше герои не могли реализовать свои силы, то сейчас силы Камышева направлены на реализацию своей личности, и, к сожалению, не лучших ее черт. Гордыня – вот что определяет чеховского героя.

Таким образом, автор переосмысляет тип «лишнего человека» на современном этапе, тем самым отражая свой взгляд на нравственный фундамент общества конца века. Является ли Камышев-Зиновьев героем своего времени? «Герой своего времени» стремится отобразить в себе целое общество своей эпохи, ее типичные черты. С этой точки зрения, мы можем утверждать, что Камышев-Зиновьев является героем своего времени, в котором отражаются пороки эпохи. А. П. Чехов показывает героев, для которых моральные ценности уже не являются ориентиром. Камышев – судебный следователь, т.е. человек, который вершит правосудие, ищет ви-

новых и восстанавливает справедливость. Тем не менее, этот герой совершает преступление, о котором умалчивает, и наказывает за свое преступление совершенно невиновного человека. Ольга Урбенина ради богатства готова принести в жертву истинное чувство. Для второстепенных персонажей моральные ценности оказываются также не важны. Граф Карнеев, будучи женатым, приводит в дом девушку, Каэтан Казимирович готов на все ради денег (вспомним эпизод с сожжением денег), управляющий Урбенин женится на девушке, которая его не любит, а лишь с его помощью хочет выбраться из нищеты. Автор показывает нам общество, для которого нравственные, истинные отношения потеряли всякий смысл.

Литература

Барышников Е. П. Литературный герой // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 4: Лакшин – Мураново. 1967. С. 315-318.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 404 с.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 5. 405 с.

Козубовская Г.П. Середина века: миф и мифопоэтика. Барнаул : АлтГПА, 2008. 273 с.

Лаврецкий А. "Лишние люди" // Литературная энциклопедия: в 11 т. М. : 1929-1939. М. : ОГИЗ РСФСР ; Сов. энцикл., 1932. Т. 6. Стб. 514-540.

Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М. : Детгиз, 1948. 170 с.

Манн Ю. В. «Лишний человек» // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 4: Лакшин – Мураново. 1967. С. 400-402.

Назирова Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия. URL: <http://www.nevmenandr.net/scientia/nazirov-preemstven.php> (дата обращения: 13.03.2017)

Федосеев Н.Г. К вопросу о типологическом характере «лишнего человека»: скитальцы Ф.М. Достоевского // Известия Россий-

ского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. № 87, 2009. С.108-115.

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

© Черепанова С.Н., 2017

Сведения об авторах

Аюпова Екатерина Владимировна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Гутрина Лилия Дмитриевна.

Безубцева Юлия Владимировна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Ермоленко Светлана Ивановна.

Бурцева Татьяна Алексеевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Меркотун Елена Алексеевна.

Главатских Татьяна Владиславовна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Хрящева Нина Петровна.

Дубицкая Анастасия Алексеевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Гутрина Лилия Дмитриевна.

Ендальцева Елизавета Николаевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Семухина Ирина Александровна.

Ермичева Екатерина Алексеевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Скрипова Ольга Александровна.

Кадушина Ольга Игоревна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Светлана Ивановна Ермоленко.

Калашникова Надежда Владимировна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Светлана Ивановна Ермоленко.

Кандакова Анастасия Николаевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент Ложкова Татьяна Анатольевна.

Колосова Анна Дмитриевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Семухина Ирина Александровна.

Кукарцева Марина Сергеевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Барковская Нина Владимировна.

Куриленко Мария Викторовна - магистрант филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Абашева Марина Петровна.

Кутовая Любовь Александровна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Кудреватых Анастасия Николаевна

Лузина Анастасия Евгеньевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Багдасарян Ольга Юрьевна.

Овчинникова Екатерина Эдуардовна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Скрипова Ольга Александровна.

Окунцева Марина Дмитриевна - магистрант филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Абашева Марина Петровна.

Панарина Ирина Сергеевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Светлана Ивановна Ермоленко.

Панина Марина Евгеньевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Барковская Нина Владимировна.

Подшивалова Алена Андреевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Кудреватых Анастасия Николаевна.

Попова Дарья Алексеевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Доценко Елена Георгиевна

Попова Мария Юрьевна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент Ложкова Татьяна Анатольевна.

Потапенко Ксения Михайловна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Петров Илья Вадимович.

Прибавкина Елизавета Сергеевна - бакалавр Екатеринбургской академии современного искусства

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Багдасарян Ольга Юрьевна

Свинцова Анна Николаевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Барковская Нина Владимировна.

Сергеева Ирина Александровна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Ермоленко Светлана Ивановна.

Ситникова Юлия Борисовна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Барковская Нина Владимировна.

Суслова Виктория Валерьевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Семухина Ирина Александровна.

Трапезникова Софья Михайловна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Петров Илья Вадимович.

Тунь Дань Дань - магистрант Цзилинского университета, КНР.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Макарова Людмила Юрьевна.

Ушаков Артем Анатольевич - бакалавр Института социально-гуманитарных наук Южно-Уральского государственного университета (Г. Челябинск).

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Пономарева Елена Владимировна.

Хроликова Валерия Александровна - бакалавр Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Ермоленко Светлана Ивановна.

Черепанова Светлана Николаевна - магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Семухина Ирина Александровна.

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ

Уральский государственный педагогический университет.
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.me