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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4/2018

серия
РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ
(Вып. 10)

Екатеринбург 2018

УДК 821.161.1
ББК Ш5 (2Рос=Рус)
У68

Редакционная коллегия:

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
Т. А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.
(Уральский государственный педагогический университет)
Т. В. Зверева, докт филол. наук, проф.
(Удмуртский государственный университет)
О. В. Зырянов, докт филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина)
И. С. Юхнова, докт. филол. наук, проф.
(Нижегородский государственный университет
им. Н. И. Лобачевского)
Н. Л. Блищ, докт. филол. наук, доцент,
(Белорусский государственный университет,
Минск, Белоруссия)

У68 Уральский филологический вестник / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. С. И. Ермоленко ; отв. ред. Т. А. Ложкова. – Екатеринбург, 2018. – 162 с. – (Серия «Русская классика: динамика художественных систем». Вып. 10)

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены проблемам развития русской литературы XVIII-XIX вв. в параметрах метода, жанра и стиля, вопросам литературных контактов и диалога с русской классикой в современной культуре. Особое внимание уделяется факторам трансформации, смены направлений и течений.

Редакционная коллегия за достоверность информации, опубликованной в сборнике, ответственности не несет. Материалы публикуются в авторской редакции. При цитировании материалов ссылка на данный сборник трудов и авторов обязательна.

УДК 821.161.1
ББК Ш5 (2Рос=Рус)

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2018
© Уральский филологический вестник, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ОБРАЗ – МОТИВ – ХРОНОТОП – ЖАНР

Юхнова И. С. Иррациональное в творчестве М. Ю. Лермонтова……. 5
Панарина И. С. Зачем нужен Левин в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»? …… 19
Сутягина Т. Е. Лишний человек с «комплексом кающегося дворянина» в романе В. А. Соллогуба «Через край»……. 33
Калашникова А. Л., Шульжик Д. А. К вопросу о метафизическом измерении хронотопа в цикле И. А. Бунина «Темные аллеи»…… 47
Ложкова А. В. Литературная эпитафия: проблема жанровой специфики... 56

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Каксин А. Д. Воспевание «широты русской натуры» в творчестве И. С. Тургенева: «Певцы» и «Муму»…….. 65
Кубасов А. В. Гендерлект в драматическом этюде А. П. Чехова «Ночь перед судом»…… 77
Турышева О. Н. «По-русски это выйдет не так красиво, не так классично»: о чеховском «Рассказе старшего садовника»... 88

РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

Зверева Т. В. Мир как иллюзия: «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой…….. 98
Маркова Т. Н., Хайдарова Д. Е. Музыкальные интерпретации поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (опера А. Г. Рубинштейна и балет С. В. Жукова)…… 108
Терешкина Д. Б. Семья как маркер минейного кода в рассказе Андрея Платонова «Возвращение»…….. 116
Грехова О. А. Персонажи А. П. Чехова «на английский манер»: опыт рецепции пьесы «Вишневый сад» в Великобритании... 127

ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

Маршалова И. О. Книга для учителя. (И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… / авт.-сост. А. В. Лобкарёва. Ульяновск: Арт-студия «Фризия». 2018)……. 135

Семухина И. А. «“Русский человек на rendez-vous”: к 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева» (научно-практический семинар, проведенный кафедрой литературы и методики ее преподавания УрГПУ, 9 ноября 2018 года)…… 145

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 152

SUMMARY 154

ОБРАЗ – МОТИВ – ХРОНОТОП – ЖАНР

И. С. ЮХНОВА
*(Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
Россия, Нижний Новгород)*

УДК 821.161.1-31(Лермонтов М. Ю.)

ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. В статье раскрываются формы иррационального в творчестве М. Ю. Лермонтова. Объектом исследования стали прозаические произведения: романы «Вадим», «Герой нашего времени», повесть «Штосс», так как в них предметом художественного изображения становятся процессы внутренней жизни. Показывается, что в литературоведении под иррациональным понимают, во-первых, фантастическое, во-вторых, бессознательное. Высказывается мысль, что творчество Лермонтова дает основания для четкого разграничения разных форм иррационального. В случае, когда иррациональное выступает как бессознательное, изображаются процессы внутренней жизни героев, их особые состояния: погружение в мечту, воспоминания, пребывание между сном и явью. Для таких ситуаций характерен ряд устойчивых признаков: пограничный локус, обостренное восприятие звука, фиксация физиологических состояний, воссоздание картин прошлого, приметы балладного мира. Иррациональное как фантастическое точнее определить понятием «ирреальное». Само же фантастическое у Лермонтова таково, что даже реалистические мотивировки не опровергают его действительности; это некий параллельный мир, с которым герой вступает в особые коммуникативные отношения. Автор статьи оспаривает традиционное представление о функции фантастического элемента в «Штоссе» – ранее фантастическое рассматривали как иносказание. Показано, что и в быту Лермонтов проявлял особый интерес к аномальным, таинственным явлениям, пытался найти им логические объяснения. Охарактеризован Лермонтов как мистификатор.

Ключевые слова: иррациональное; фантастическое; бессознательное; психологизм; русская литература; русские писатели; литературное творчество; романы; повести.

Термин «иррациональное» в современных литературоведческих исследованиях употребляется в нескольких смыслах: во-первых, под «иррациональным» понимается фантастическое, сверхъестественное –

© Юхнова И. С., 2018

то есть нереальное; во-вторых, все, что входит в сферу бессознательного (ощущения, видения, сны, предчувствия)[1]. То есть под иррациональным понимается необъяснимое с точки зрения разума: это и присутствие «иных» миров, иных форм бытия в повседневной жизни человека и взаимодействие его с ними, но также и всё относящееся к сфере человеческой психики[2].

Понимание иррационального как фантастического / мистического доминирует в исследованиях творчества тех писателей, в основе художественной картины мира которых лежит двоемирие (прежде всего это литература романтизма, творчество Н. В. Гоголя, А. Грина, М. А. Булгакова и др.). Понимание иррационального как бессознательного – в работах о литературе второй половины XIX–XX вв. и прежде всего в исследованиях о психологической прозе [Рац 2011; Есентемирова 2017; Есентемирова 2016; Дитькова 2002; Тимошенко 2008; Стефанский 2007], становление которой в русской литературе связывают с творчеством Лермонтова. Именно он, как пишет А. Б. Есин, «едва ли не впервые в русской литературе … сосредоточил художественное внимание не на внешних, сюжетных, а на внутренних, психологических мотивировках человеческого поведения» [Есин 1988: 82]. Психологический стиль Лермонтова определяют как аналитический «по ведущему принципу изображения душевной жизни»: «Это значит, что любое внутреннее состояние Лермонтов умеет разложить на составляющие, разобрать в подробностях, любую мысль довести до логического конца» [Есин 1988: 68]. Уточнение важное, так как из него видно, что Лермонтов «разлагает» не только мысль, но и такие состояния, которые относятся к сфере иррационального, бессознательного, тем самым он обозначает сложное, диалектическое взаимодействие мысли и чувства.

Лермонтова всегда привлекали различные формы проявления мистического, иррационального в жизни. Об этом, в частности, пишет В. Э. Вацуро. Именно особым вниманием к «сверхчувственному» и фантастическому он объясняет сближение Лермонтова и В. Ф. Одоевского в 1838–1841 гг., причем, как считает исследователь,

[1] В литературоведческих словарях статьи, раскрывающей значение термина «иррациональное», нет. В словарях философских терминов иррациональное определяют как «лежащее за пределами досягаемости разума, недоступное постижению в рамках логического мышления, противоположное рациональному» [Мудрагей 2001: 218].

[2] Иррациональное часто определяют от противного. Вот как это делает А. Куликов: «Категориально иррациональное противоположно рациональному как рассудочному, сознательному, логическому. Следовательно, иррациональное – это абсурдное, бессознательное, алогичное» [Куликов].

интерес этот был и «общемировоззренческого», и литературного плана [Вацуро 1979: 225]. На это же указывает Л. В. Рассказова в статье «К вопросу о «религиозных спорах» князя В. Ф. Одоевского и М. Ю. Лермонтова» [Рассказова 2018: 41-52].

Интерес Лермонтова к мистическому, необъяснимому, к странным совпадениям и сближениям подтверждается и мемуаристами. Это и жребий как форма принятия решения (достаточно вспомнить монету, которая определяет направление пути в последней поездке поэта к месту службы на Кавказе), и игры-мистификации. Об одной из них вспоминает А. Чарыков: «*Михаил Юрьевич роздал нам по клочку бумаги и предложил написать по порядку все буквы и обозначить их цифрами; потом из этих цифр по соответствующим буквам составить какой-либо вопрос; приняв от нас эти вопросы, он уходил в особую комнату и спустя некоторое время выносил каждому ответ; и все ответы до того были удачны, что приводили нас в изумление. Любопытство наше и желание разгадать его секрет было сильно возбуждено, и, должно быть, по этому поводу он изложил нам целую теорию в довольно длинной речи, из которой, к сожалению, в моей памяти остались только вступительные слова, а именно, что между буквами и цифрами есть какая-то таинственная связь; потом упоминал что-то о высшей математике. Вообще же речь его имела характер мистический; говорил он очень увлекательно, серьезно; но подмечено было, что серьезность его речи как-то плохо гармонировала с коварной улыбкой, сверкавшей на его губах и в глазах*» [Чарыков 1989: 319-320].

Примечательна деталь – Лермонтов пытается непонятное объяснить с помощью законов высшей математики – то есть обосновать, аргументировать его рационально, выстроив некую систему доказательств. Но сам стиль игры характерен для Лермонтова. Увлечь, обозначить тайну – а потом поселить сомнение. По сути, та же схема мистификации реализуется и в другой ситуации, когда Лермонтов «объявил, что прочитает <…> новый роман под заглавием “Штосс”» [Ростопчина 1989: 364] (об этом вечере сохранились воспоминания Е. П. Ростопчиной).

Таким образом, Лермонтова интересуют разные проявления таинственного, не поддающегося разумному объяснению в жизни – его привлекает иррациональное как феномен и постигает он его, не только привлекая «высшую математику», но и художественно. В его произведениях мы встречаем все формы иррационального: и как фантастические / мистические явления, как вторжение иного мира в мир человека («Штосс»), и как воссоздание тех моментов внутренней жизни героев, которые относятся к сфере бессознательного. Аналитический психоло-

гизм Лермонтова ориентирован на фиксацию и осмысление этой сферы человеческой психики. Иррациональное: предчувствия, предсказания, погруженность в мечты, состояния забытья, когда сознание балансирует между сном и явью, разного рода видения – то есть смутные, плохо вербализуемые и объясняемые разумом состояния и ощущения – являются значительной частью внутреннего мира героев Лермонтова. И если в «Вадиме» они изображались в авторском повествовании, то в «Герое нашего времени» и «Штоссе» становились предметом рефлексии героев, которые сами отмечали, фиксировали свои странные предчувствия, необъяснимые состояния, прислушивались к ним, совершали поступки под их влиянием.

Печорин в «Тамани» вовлекается в интригу с контрабандистами под воздействием внутренних иррациональных импульсов, а не разума, так как «ему вечно чудятся блуждающие огни тайны» [Грехнёв 2004: 133]. Реплика десятника «…там нечисто» [Лермонтов 1957: 250], впечатление от слепого, собственные предубеждения[1] порождают то чувство тревоги, которое не дает Печорину заснуть. Характерно, что сам Печорин указывает на аномальность своей бессонницы, когда упоминает о том, что сопровождающий его казак тут же «захрапел». Вот она – норма. Так и Печорин должен был погрузиться в сон после трех бессонных ночей в пути, но, как пишет он: «…я не мог заснуть: передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами» [Лермонтов 1957: 251]. И это навязчивое видение вытеснит все остальные чувства, заставит забыть об усталости; «отправит» героя в его ночные странствия.

В «Княжне Мери» исходным импульсом также является мысль, промелькнувшая как бы мимоходом: «Я его [Грушницкого] также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» [Лермонтов 1957: 263]. Уже

[1] В этом отношении характерно признание Печорина: «Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто с потерею члена душа теряет какое-нибудь чувство.
Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз? Долго я глядел на него с невольным сожалением, как вдруг едва приметная улыбка пробежала по тонким губам его, и, не знаю отчего, она произвела на меня самое неприятное впечатление. В голове моей родилось подозрение, что этот слепой не так слеп, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что бельмы подделать невозможно, да и с какой целью? Но что делать? я часто склонен к предубеждениям...» [Лермонтов 1957: 250-251]; «Я взошел в хату: две лавки и стол, да огромный сундук возле печи составляли всю ее мебель. На стене ни одного образа — дурной знак!» [Лермонтов 1957: 250-251].

потом, когда около источника появятся две дамы и Печорин увидит интерес Грушницкого к княжне, он начнет аналитично и последовательно выстраивать план действий, а затем реализовывать разработанную им «систему». Но исходящим импульсом все же является это промелькнувшее чувство-мысль – «я его не люблю». Стоит отметить, что сам Печорин не раз будет задавать вопросы о мотивах своих действий: «…зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство?» [Лермонтов 1957: 293], «Из чего же я хлопочу? – Из зависти к Грушницкому?» [Лермонтов 1957: 293]. И сам же отвечает, что «он вовсе ее не заслуживает» [Лермонтов 1957: 293]. Но важен именно этот изначальный импульс – то предчувствие, предвидение, которое потом и осуществится. Безусловно, оно рождалось постепенно, формировалось исподволь и является результатом жизненных наблюдений и опыта общения с Грушницким и людьми такого типа. В момент встречи эта мысль оформилась, явилась как озарение, как «найденное слово». То, что копилось, откладывалось в сознании, в момент встречи с Грушницким вдруг обрело словесную оболочку, выстроилось в некую направляющую поступки героя идею.

В «Штоссе» действия Лугина также определяются странными обстоятельствами: «Вот уже несколько дней, как я слышу голос. Кто-то твердит мне на ухо с утра до вечера – и как вы думаете – что? – адрес…» [Лермонтов 1957: 355].

Разумное объяснение Минской: «У вас кровь приливает к голове, и в ушах звенит» [Лермонтов 1957: 355] – игнорируется Лугиным, так как ничего не объясняет ему. А совет Минской, «как избавиться» от этого звукового наваждения, – «идти к Кокушкину мосту, отыскать этот номер…» [Лермонтов 1957: 355] – реализуется в действие.

Таким образом, иррациональное становится побудительным мотивом к действию, определяет сценарий жизненного поведения героя, влияет на его тактику в отношениях с другими людьми. Вместе с тем иррациональное не только направляет, но и ограничивает. Под влиянием иррациональных импульсов лермонтовские герои выстраивают свою систему ценностей, формируют свои «табу» и ограничения; по сути, иррациональное обозначает те пределы, за которые герой не перейдет. И в этом контексте важна вера Печорина в предсказания, точное предвидение того, как будут развиваться события, уже в момент их зарождения.

Признаний такого рода (то есть записей, фиксирующих предчувствия) в журнале Печорина множество: «Мои предчувствия меня никогда не обманывали. Нет в мире человека, над которым прошедшее

приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее всё те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего» [Лермонтов 1957: 273]; «Торжествуйте, друзья мои, торопитесь. . . вам недолго торжествовать! . . Как быть? у меня есть предчувствие. . . знакомясь с женщиной, я всегда безошибочно отгадывал, будет ли она меня любить или нет. . . » [Лермонтов 1957: 292].

Но самое главное признание, многое определяющее в системе жизненных установок Печорина, следующее: « … надо мною слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться – прости любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту. . . но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней? . . куда я себя готовлю? чего я жду от будущего? . . Право, ровно ничего. **Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие**... (выделено мной – И. Ю.) Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей... Признаться ли?.. Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне *смерть от злой жены;* это меня тогда глубоко поразило: в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе. . . Между тем что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере я буду стараться, чтоб оно сбылось как можно позже» [Лермонтов 1957: 313-314].

Как видим, в основе всего у Печорина лежит страх смерти, несмотря на то, что он ее постоянно «дразнит»: то один на кабана идет, то ввязывается в историю с контрабандистами, то искушает судьбу на дуэли… Не случайно все споры, о которых герой упоминает на страницах своего дневника, так или иначе вращаются вокруг темы смерти. Один из таких споров сблизил Печорина с Вернером. Об этом же горячо рассуждают в офицерскому кругу и в «Фаталисте».

И еще один момент значим в этом признании Печорина – твердое убеждение в силе предсказания, в неизбежности воплощения произнесенного слова. Как реализуются все предчувствия Печорина, так осуществится и предсказанное гадалкой (и Печорин в этом нисколько не сомневается). Таким образом, жизнь перестает быть чем-то неизвестным, она уже заведомо прочитанная книга, а жизненный путь ведет к известному концу.

Что является следствием такой безотчетной веры в предсказание? Свобода поступка. Если суждена смерть от злой жены, то во всех остальных жизненных перипетиях: будь то суровые военные стычки,

тяжелые путешествия в неизведанные страны или мелкие житейские конфликты – человека не настигнет смерть. Знание своего конца и рождает ощущение абсолютной свободы.

Именно это убеждение и проверяет Печорин в «Фаталисте». Там также у истоков его действий лежит иррациональное, необъяснимое предчувствие: «Я пристально посмотрел ему в глаза; но он спокойным и неподвижным взором встретил мой испытующий взгляд, и бледные губы его улыбнулись. Но несмотря на его хладнокровие, мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его: я замечал, и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться» [Лермонтов 1957: 341].

Как видим, Печориным движет не просто страсть к противоречиям, но соприкосновение с необъяснимым и иррациональным, которое через апелляцию к жизненному опыту («часто наблюдал…», «многие старые воины подтверждали…») получает статус точного, освещенного традицией, идущего от эмпирической реальности знания.

Еще одной из форм проявления иррационального в прозе Лермонтова является выпадение героя из реально-временного потока.

Это моменты, когда герой пребывает в состоянии странного забытья: внешний мир для него перестает существовать, зато его сознание переключается на внутренние картины, которые захватывают воображение. Это момент самосозерцания. По сути, Лермонтов воссоздает некие архаичные формы рефлексии, древние механизмы памяти[1], когда они осуществляются не в форме слова, а в виде визуальных картин, зачастую почти не связанных между собой. Это состояния не рационального, не вербального (через слово) понимания себя, а через некий спонтанный поток ассоциаций и аналогий.

Таким даром выпадения из реальности обладают не все лермонтовские герои, а только натуры незаурядные, находящиеся в конфликте с собой, социумом, пребывающие в состоянии внутреннего борения, в пороговой, экзистенциальной ситуации. Это Печорин, постоянно ищущий смерти, идущий навстречу опасности. Вадим – отверженный маргинал, мститель, участник народного восстания.

[1] Этому вопросу посвящена статья А. Н. Тетиор «М. Ю. Лермонтов: мышление, поведение и творчество». В ней, в частности, сделан такой вывод: «В соответствии с филогенезом мозга М. Ю. Лермонтову присущи черты, поддерживаемые древнейшими и древними отделами мозга» [Тетиор 2017: 92].

Такие ситуации имеют общую структуру, в них обозначается ряд повторяющихся мотивов. Во-первых, они возникают, когда герой находится наедине с собой, во-вторых, в характерных локусах, которые представляют собой некий рубеж, пограничье природных стихий.

В «Тамани» Печорин наутро после ночного происшествия с контрабандистами сидит у забора, завернувшись в бурку. Перед ним – море, в ритм движения которого он вовлекается и погружается в воспоминания: «…однообразный шум его [моря], подобный ропоту засыпающего города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся...» [Лермонтов 1957: 254]. Переключение возникает через звуковую аналогию, когда сознание переходит некую зыбкую грань.

Несколько подобных эпизодов появляется в «Вадиме». Первый эпизод – герой в поле наблюдает за полетом бабочек. Второй – на чердаке погружен в свои переживания. Третий – на берегу реки у липы, источающей упоительный запах.

В-третьих, есть обязательное указание на то, что герой пребывает между сном и явью («постепенно его мысли становились туманнее…» [Лермонтов 1957: 22]). Именно в таком пограничном внутреннем состоянии внимание фиксируется на случайном, но знаковом предмете, явлении, которые и направляют ход мыслей, поток ассоциаций. Так, Вадим смотрит на лиловый колокольчик, наблюдает за полетом двух бабочек и постепенно начинает вспоминать похороны отца. Воспоминание – это ряд картин, в которых герой видит происходящее как бы со стороны, и в этом воспоминании особую роль играют не эмоции, переживаемые ребенком, а внешние детали: «…необитый гроб, поставленный на телеге, качался при каждом толчке; он с образом шел вперед... дьячок и священник сзади; они пели дрожащим голосом... и прохожие снимали шляпы... вот стали опускать в могилу, канат заскрипел, пыль взвилась...» [Лермонтов 1957: 22].

В-четвертых, Лермонтов обязательно фиксирует «физиологические» состояния и реакции как в момент перехода во внутреннее пограничье, там и в момент выхода из него. Как правило, резкое переключение эмоций происходит из-за стороннего воздействия.

На эмоциональную тональность таких эпизодов влияют особые природные состояния: луна, порывы ветра, взволнованное море, река… – все это приметы балладного мира, который, как было замечено С. И. Ермоленко, раскрывается у Лермонтова «в неожиданных, непривычных измерениях, не просто соотносится с каким-то единичным фактом драматического разлада личности с окружающей действительностью. Это мир, обращенный к первооснове бытия, определяющей

сложные, загадочные перипетии судьбы человека, его предназначение, смысл человеческого существования в целом. Чудесное в лермонтовских балладах проявляется уже не в страшных, непостижимых событиях, угрожающих благополучию человека, <…> а в таких пограничных ситуациях, когда личности приоткрывается тайный смысл бытия, неясный для нее, пока она находится в плену житейской суеты [Ермоленко 1996: 352].

Таким образом, Лермонтов вырабатывает свои формы воссоздания пограничных состояний человеческой психики. Вместе с тем именно творчество Лермонтова дает основания для того, чтобы обозначить основания для разграничения иррационального как бессознательного и иррационального как фантастического, мистического (его в художественной системе Лермонтова точнее было бы определить как ирреальное). Этапной в этом отношении является повесть «Штосс», хотя инфернальные герои появляются и в поэме «Демон», и в стихотворениях «Дева Севера», «Морская царевна» и др. В «Штоссе» иной мир заявляет о себе не как вымышленный, условный, а как реальный, а в самом произведении отчетливо обозначены «зоны контакта» двух миров – то пограничье, в котором возможна коммуникация с «параллельной» реальностью.

Традиционный взгляд на фантастический сюжет в повести выразил Э. Э. Найдич. По его мнению, фантастическая сюжетная ситуация в повести выполняет чисто утилитарную функцию: она «позволяет Лермонтову не просто **иносказательно** (выделено мной – И. Ю.) выразить определенную идею (погоня художником за призрачным идеалом), но всесторонне раскрыть ее в движении, передать в сжатой художественной форме самую суть происходящих в жизни Лугина событий, которые приводят его к гибели» [Найдич 1994: 214]. Ту же мысль он высказывает еще раз, но в другой вариации: «У Лермонтова фантастическая ситуация не только лежит в основе повести, но и составляет ее сюжет. Бытовые, реальные описания в “Штосе” направлены на то, чтобы фантастический план воспринимался как иносказание и отражал определенную жизненную проблему» [Найдич 1994: 215-216]. При этом Э. Э. Найдич опровергает свое предыдущее суждение, когда пишет: «В “Штоссе” <…> реальное не снимает фантастики, действие развертывается сверхъестественно, но в лермонтовской повести на фантастику ложится главная сюжетная нагрузка. Это направление в XX веке нашло воплощение в творчестве Булгакова» [Найдич 1994: 216] или «В “Штосе” откровенно господствует “сверхъестественный” фантастический элемент» [Найдич 1994: 213]. Именно эти наблюдения более точно передают суть фантастического у Лермонтова, которое в его

художественной системе не является иносказанием. Более того, даже «двойные мотивировки» сверхъестественного в «Штоссе» не опровергают реальности иного мира, с которым вступает в контакт Лугин. Инобытие существует не как порождение расстроенного болезнью воображения героя, а как другая реальность; квартира в Столярном переулке становится тем местом, где и происходит встреча представителей двух миров. И ни одна реалия фантастического мира не возникает из ничего, из пустоты. Слова, предметы, звуки, впечатления, находящиеся в «нехорошей квартире», являются знаками инобытия, представители которого «оживают», материализуются из явлений и предметов вещного мира, окружающего Лугина. Портрет, обнаруженный Лугиным в квартире, воплотится в старика; слово «середа», прочитанное им на холсте, станет днем, когда начнется карточный поединок героев; звук падающей штукатурки соединится с хлопаньем туфель; вопрос «Что-с?» трансформируется в фамилию и карточную игру; эскиз женской головки, над которым работает Лугин, – в эфемерное создание, сопровождающее старика; желтый цвет, в котором Лугин видел окружающие его предметы, станет портретной чертой его самого: он «похудел и пожелтел ужасно» [Лермонтов 1957: 366]. Да и сама чертовщина навеяна диалогом с дворником:

– Новый хозяин здесь живет?

– Нет.

– А где же?

– А черт его знает… [Лермонтов 1957: 358][1].

Так из звуков, произведений искусства, предметов, окружающих Лугина, начинает обретать плоть тот мир, который противоположен и чужд действительности, в которой герой существовал до этого. Само же таинственное, необъяснимое, ирреальное получает сюжетное воплощение сразу же после баллады Шуберта «Лесной царь». Диалог Лугина с Минской становится как бы ее продолжением и строится по тому же принципу, что и диалог младенца с ездоком. Голос инобытия слышит и воспринимает только Лугин, и звуки этого «звонкого, резкого дишканта» определяют его дальнейшие поступки [Юхнова 2001: 75]. Герой так и не вернется из того состояния пограничья, в котором окажется, следуя за этим голосом. Через случайность (каковой и является звук) рациональный мир впускает в себя иррациональное, а душа героя испытывает притяжение необъяснимых инфернальных сил.

[1] Подробнее об этом в нашей статье «Двоемирие в «Штоссе» Лермонтова» [Юхнова 2001: 261-264].

Таким образом, иррациональное в творчестве Лермонтова проявляется в двух формах: и как бессознательное, и как фантастическое. Для каждой из них Лермонтов вырабатывает свою систему приемов, закрепляет особый хронотоп. Обе формы иррационального связаны с пограничными состояниями психики, когда человек по-особенному воспринимает звуки и природные реалии. Он вступает в своего рода коммуникативный контакт с внешним миром. Явления и состояния мира природы активизируют такое погружения в себя, что герой пребывает между сном и явью, а поток воспоминаний не оформляется словесно, он представляет собой ряд картин. С миром сверхъестественным герой вступает в реальный речевой контакт, и голос инобытия определяет его действия и поступки.

ЛИТЕРАТУРА

Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л. : Наука, 1979. С. 223-252.

Грехнёв В. А. Русский «гамлетизм» и философия действия в «Герое нашего времени» Лермонтова // Лермонтовский выпуск №7. Пенза : ПГПУ имени В. Г. Белинского, 2004. С. 132-135.

Дитькова С. Ю. Ремизов и Достоевский – иррациональный взгляд на природу человека (на материале «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского и «Потайной мысли» и «Огненной России» А. М. Ремизова) // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2002. Т. 4. № 4. С. 36-41.

Ермоленко С. И. Лирика Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург : УрПУ, 1996. 420 с.

Есентемирова А. М. Иррациональное как проявление неявного символизма И. Бунина (на материале повести «Суходол») // Филолого-коммуникативные исследования. 2016. № 3. С. 129-138.

Есентемирова А. Н. «Суходол»: природа иррационального и особенности импрессионизма Бунина // Феномен творческой личности в культуре : Фатющенковские чтения. М. : Изд-во «Международные отношения», 2017. С. 459-465.

Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М. : Просвещение, 1988. 176 с.

Куликов А. Иррациональное в художественной речи. На материалах произведений Б. Ю. Поплавского [Электронный ресурс]. URL: http://verlibr.blogspot.ru/2011/12/blog-post_05.html (дата обращения: 28.10.2018).

Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 6 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6. 900 с.

Мудрагей Н. С. Иррациональное // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М. : Республика, 2001. С. 218.

Найдич Э. Э. Штосс // Найдич Э. Э. Этюды о Лермонтове. СПб. : Худож. лит., 1994. С. 208-228.

Рассказова Л. В. К вопросу о «религиозных спорах» князя В. Ф. Одоевского и М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2017. СПб. : Лики России, 2018. С. 41-52.

Рац М. И. Элементы иррационального в рассказе И. А. Бунина «Грамматика любви» // Русская литература. 2011. № 4. С. 155-162.

Ростопчина Е. П. Из письма к Александру Дюма, 27 августа / 10 сентября 1858 г. // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1989. С. 358-364.

Стефанский Е. Е. Концепт иррационального страха в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Альманах современной науки и образования. 2007. № 3-1. С. 227-229.

Тетиор А. Н. М. Ю. Лермонтов : мышление, поведение и творчество // Збірник центру наукових публікацій «Велес» за матеріалами IV міжнародної науково-практичної конференції. 2 частина: «Наука як рушійна антикризова сила». К. : Центр наукових публікацій, 2017. С. 90-101.

Тимошенко М. А. Процессуальность иррационального в концептах боли, страха и смерти (на материале рассказа И. С. Тургенева «Фауст») // Альманах современной науки и образования. 2008. № 2-1. С. 200-202.

Чарыков А. К воспоминаниям о М. Ю. Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1989. С. 318-320.

Юхнова И. С. Баллада «Лесной царь» в контексте повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» // Грехнёвские чтения. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 2001. С. 72-77.

Юхнова И. С. Двоемирие в «Штоссе» М. Ю. Лермонтова // Дергачевские чтения – 2000: русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 261-264.

REFERENCES

Vatsuro V. E. Poslednyaya povest' Lermontova // M. Yu. Lermontov. Issledovaniya i materialy. L. : Nauka, 1979. S. 223-252.

Grekhnev V. A. Russkiy «gamletizm» i filosofiya deystviya v «Geroe nashego vremeni» Lermontova // Lermontovskiy vypusk №7. Penza : PGPU imeni V. G. Belinskogo, 2004. S. 132-135.

Dit'kova S. Yu. Remizov i Dostoevskiy – irratsional'nyy vzglyad na prirodu cheloveka (na materiale «Zapisok iz podpol'ya» F. M. Dostoevskogo i «Potaynoy mysli» i «Ognennoy Rossii» A. M. Remizova) // Visnik Zaporiz'kogo natsional'nogo universitetu. Filologichni nauki. 2002. T. 4. № 4. S. 36-41.

Ermolenko S. I. Lirika Lermontova: zhanrovye protsessy. Ekaterinburg : UrPU, 1996. 420 s.

Esentemirova A. M. Irratsional'noe kak proyavlenie neyavnogo simvolizma I. Bunina (na materiale povesti «Sukhodol») // Filologo-kommunikativnye issledovaniya. 2016. № 3. S. 129-138.

Esentemirova A. N. «Sukhodol»: priroda irratsional'nogo i osobennosti impressionizma Bunina // Fenomen tvorcheskoy lichnosti v kul'ture : Fatyushchenkovskie chteniya. M. : Izd-vo «Mezhdunarodnye otnosheniya», 2017. S. 459-465.

Esin A. B. Psikhologizm russkoy klassicheskoy literatury. M. : Prosveshchenie, 1988. 176 s.

Kulikov A. Irratsional'noe v khudozhestvennoy rechi. Na materialakh proizvedeniy B. Yu. Poplavskogo [Elektronnyy resurs]. URL: http://verlibr.blogspot.ru/2011/12/blog-post_05.html (data obrashcheniya: 28.10.2018).

Lermontov M. Yu. Sochineniya : v 6 t. M.; L. : Izd-vo AN SSSR, 1957. T. 6. 900 c.

Mudragey N. S. Irratsional'noe // Filosofskiy slovar' / pod red. I T. Frolova. M. : Respublika, 2001. S. 218.

Naydich E. E. Shtoss // Naydich E. E. Etyudy o Lermontove. SPb. : Khudozh. lit., 1994. S. 208-228.

Rasskazova L. V. K voprosu o «religioznykh sporakh» knyazya V. F. Odoevskogo i M. Yu. Lermontova // Lermontovskie chteniya – 2017. SPb. : Liki Rossii, 2018. S. 41-52.

Rats M. I. Elementy irratsional'nogo v rasskaze I. A. Bunina «Grammatika lyubvi» // Russkaya literatura. 2011. № 4. S. 155-162.

Rostopchina E. P. Iz pis'ma k Aleksandru Dyuma, 27 avgusta / 10 sentyabrya 1858 g. // M. Yu. Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov. M. : Khudozh. lit., 1989. S. 358-364.

Stefanskiy E. E. Kontsept irratsional'nogo strakha v romane M. Bulgakova «Master i Margarita» // Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya. 2007. № 3-1. S. 227-229.

Tetior A. N. M. Yu. Lermontov : myshlenie, povedenie i tvorchestvo // Zbirnik tsentru naukovikh publikatsiy «Veles» za materialami IV mizhnarodnoï naukovo-praktichnoï konferentsiï. 2 chastina: «Nauka yak rushiyna antikrizova sila». K. : Tsentr naukovikh publikatsiy, 2017. S. 90-101.

Timoshenko M. A. Protsessual'nost' irratsional'nogo v kontseptakh boli, strakha i smerti (na materiale rasskaza I. S. Turgeneva «Faust») // Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya. 2008. № 2-1. S. 200-202.

Charykov A. K vospominaniyam o M. Yu. Lermontove // M. Yu. Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov. M. : Khudozh. lit., 1989. S. 318-320.

Yukhnova I. S. Ballada «Lesnoy tsar'» v kontekste povesti M. Yu. Lermontova «Shtoss» // Grekhnevskie chteniya. Nizhniy Novgorod : Izd-vo NNGU, 2001. S. 72-77.

Yukhnova I. S. Dvoemirie v «Shtosse» M. Yu. Lermontova // Dergachevskie chteniya – 2000: russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2001. S. 261-264.

И. С. ПАНАРИНА
(Уральский государственный педагогический университет, Россия, Екатеринбург)

УДК 821.161.1-31(Толстой Л. Н.)

ЗАЧЕМ НУЖЕН ЛЕВИН В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»?

Аннотация. В статье рассматривается образ Константина Левина и его идейно-композиционная роль в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Поводом к размышлению на эту тему послужила современная киноверсия романа Толстого (реж. К. Шахназаров), в которой нет образа Левина. Опираясь на наблюдения исследователей и собственный анализ текста, автор статьи приходит к выводу о значимости сюжетной линии Левина, которая развивается почти параллельно с сюжетной линией Анны. Утверждается наличие «внутренней связи» («замка») между ними, определяющейся поисками смысла жизни, которые ведут оба героя, но в разных направлениях, что позволяет говорить о художественной целостности романа. Без образа Левина, который в результате напряженных духовных поисков приходит к пониманию существования «несомненного смысла добра», роман был бы безысходно трагичен.

Ключевые слова: романы; поиски смысла жизни; литературные образы; литературные герои; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

Поводом к размышлению над вопросом: нужен ли Константин Левин в романе «Анна Каренина» – послужила современная достаточно вольная киноверсия романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина. История Вронского» (2017, реж. К. Шахназаров), в которой нет образа этого героя. Вместо Левина на первый план в фильме Шахназарова выдвигается образ Вронского. Поясняя замысел режиссера, рецензент Б. Иванов пишет: «“Анна Каренина” Шахназарова – не “академическая” экранизация, а переосмысление книги, которое рассказывает не правду Анны, а правду Вронского. В самом начале проекта герой предупреждает, что *не объективен и что его воспоминания поданы с его точки зрения*. Поэтому, хотя события в новой “Анне Карениной” примерно те же, что и в книге, ощущение от них иное» [Иванов. Курсив наш. – И. П.]. К. Горячок снисходительно говорит в своей рецензии об этой экранизации как о «нескучном кратком содержании романа» [Горячок].

Негативную оценку экранизации К. Шахназарова дает О. Усков, называя ее «патологической, сгущенной, затемненной». «Достаточно сказать, – замечает рецензент, – что режиссер полностью вымарал линию доброго Лёвина, получившего в книге свою порцию счастья, при-

© Панарина И. С., 2018

чем – полной чашей, с избытком. Лёвин и Щербатская никак не вписываются в черноту картинки, нарисованной Шахназаровым. Ведь у него – только беспросвет и после – безумная гонка на погребального вида карете под луной» [Усков].

Другой рецензент – Гошак – утверждает, что отсутствие Левина в сериале приводит к смысловому искажению первоисточника. «“Анна Каренина. История Вронского”… Вот только это не экранизация “Анны Карениной” Толстого, это нечто совершенно другое. От Толстого здесь осталось немного, зато очень много Шахназарова. Г-н Шахназаров умудрился снять ремейк о Анне Карениной без Карениной… Да мало ли что, там Толстой в своём романе мог написать, ну подумаешь нет Левина, *хотя без него теряется смысл всего произведения*», – заключает рецензент [Гошак. Курсив наш. – И. П.]. «Если бы мы увидели Толстовское творение чисто глазами Вронского, получился бы отнюдь неплохой продукт. Осуществи идею качественно, фильм можно было бы назвать “вольной экранизацией”, но в данном случае, это как будто повод убрать Константина Левина и Кити Щербатскую. Эти персонажи настолько же важны для романа, как и Каренина с Вронским. Левин – это Альтер-эго самого Толстого, через него автор передает свои мысли читателю, Кити – возлюбленная, в дальнейшем жена Левина. Роман заканчивается не смертью Анны, а рассуждением Константина о жизни, он наконец-то находит для себя то, ради чего существует. И как после этого можно было пренебречь героями? Без них фильм потерял насыщенность», – читаем в другом анонимном отзыве на сериал.

Так нужен ли Левин в романе, важен ли для понимания замысла автора? Вопрос, над которым размышляли современники Толстого, неожиданно оказался актуальным сегодня.

Известно, что замысел романа менялся от варианта к варианту. Рамки семейно-бытового романа («замысел такой частный») в процессе работы над ним оказались тесны Толстому. Н. К. Гудзий во вступительной статье к одному из изданий «Анны Карениной» приводит 10 вариантов начала романа, по которым можно проследить, как менялся замысел Толстого, как он пришел от романа «о потерявшей себя замужней женщины из высшего общества» к роману остросоциальному [См. об этом: Гудзий 1939: 381-486].

Роман из «частной жизни» постепенно перерастает в «роман из современной жизни». Отражением этого этапа работы Толстого над романом является следующая запись С. А. Толстой от 24 февраля 1870 года: «“Теперь мне все уяснилось”, – говорил он (Л. Н. Толстой – собств. примеч.). Давно придуманный им характер из мужиков образованного человека вчера он решил сделать управляющим» [См.: Тол-

стая 1978: 497]. Скорее всего, это был тот момент, когда Л. Н. Толстому пришла в голову мысль рядом с Анной поставить еще одного – главного – героя «из мужиков образованного человека».

«Эмбрион» Левина появляется во втором варианте романа под фамилией Нерадов. Он «был не такой, как все люди, он стремился разрабатывать русскую мысль. И душевным складом и внешностью он напоминает будущего Левина» [См.: Жданов, Зайденшнур 1970: 807]. В пятом варианте романа фамилия меняется: теперь герой становится Ордынцевым. Но далее появляется знаменитая фамилия Левин, и Толстой больше ее не меняет. От редакции к редакции общественные проблемы, которые решал Константин Левин, нарастали. Но самыми главными в сюжетной линии Левина становятся его мучительные поиски смысла жизни и религиозные искания.

Очевидно, усложнение образа Левина связано с тем, что мучило и тревожило тогда самого Толстого. Неслучайно Толстой наделяет Левина своими чертами. Жена Л. Н. Толстого, Софья Андреевна (в девичестве Берс), знавшая его еще в молодости, писала в своих «Воспоминаниях»: «Что же касается до периода женитьбы и после нее, мне известно, что в исповеди Левина в романе “Анна Каренина” описана его собственная исповедь перед свадьбой в сентябре 1862 года. Нет сомнения, что в Левине Лев Николаевич описывал самого себя, но это справедливо лишь и незначительной степени, потому что в Левине изображены некоторые черты его» [Берс 1978: 182, 185].

Не только идентичность поступков и слов, но и соответствие душевных мучений Левина и самого автора отмечали современники. «В душевной истории Константина Левина, – гр. Толстой дал нам ряд отражений драмы, которую он когда-то сильно и глубоко переживал, и которая теперь благополучно кончилась», – писал Н. К. Михайловский [См.: Михайловский 1952: 313]. Несомненное сходство отмечал и сын писателя. С. Л. Толстой: «Энергичная, сильная, некрасивая фигура Левина, его парадоксы, его склонность восставать против общепризнанных авторитетов, его искренность, отрицательное отношение к земству и суду, увлечение хозяйством, отношения с крестьянами, разочарование в науке, обращение к вере и многое другое… все это может быть с полным правом отнесено к самому Толстому» [См. об этом: Толстой С. 1939: 571].

Образ Левина изначально вызвал у некоторых критиков отторжение. Одни считали, что эта линия снижает художественное качество романа, другие же говорили, что это просто нелогично вставленная отдельная история. Некоторые критики, как, например, В. В. Чуйко («Голос», 1875), говорили о «левинских» главах как об «ошибке», вре-

дящей интересу романа» [Цит. по: Ищук 1978: 25]. Н. К. Михайловский утверждал: «Гр. Толстой далеко не отрезал себя от своего прошлого. И граф, со своею чуткою совестью и пытливым умом, сам сознавал это. Поэтому-то в историю Анны Карениной и вплелась другая, совершенно самостоятельная и насильственно вставленная в ту же рамку история Константина Левина» [Михайловский 1900: 210].

В это же время зарубежные читатели, в частности английский критик Генри Джеймс, находили романы Толстого, в том числе и «Анну Каренину», «бесформенными», «рыхлыми», «хаотичными» [См.: Горная 1979: 41]. Французский писатель и историк литературы Эжен-Мелькиор де М. Вогюэ, автор книги «Русский роман» (1886), в главе «Нигилизм и мистицизм. Л. Н. Толстой», восхищаясь «Анной Карениной» и даже делая верный вывод о том, что роман нельзя отнести к нравоучительной литературе (о чем нередко заявляла русская критика), истолковал, тем не менее, его смысл как утверждение милосердия и христианского всепрощения [См.: там же]. Вогюэ видел в «Анне Карениной» лишь очередной семейный роман и не понимал, зачем в него включены размышления о земле и путях развития России, то есть для чего в произведение введен образ Левина. [См.: Григорьев 1970: 858].

Одной из причин непонимания значимости Левина в романе является тот факт, что первоначально современники читали «Анну Каренину» без публикации восьмой части, которую отказался печатать М. Н. Катков, редактор «Русского вестника», (по причинам личного характера). Он не считал нужным входить в тонкости Толстого, которого назвал *«несносным спорщиком»* [См. подробнее об этом: Бабаев 1993: 128. Курсив наш. – И. П.]. А именно в этой части после гибели Анны образ Левина выходит на первый план.

В ближайшем окружении Л. Н. Толстого выражалось несогласие с позицией Каткова. Негодование по этому поводу выразил Н. Н. Страхов в своем письме писателю от 11 августа 1877 года. Он был возмущен тем, что М. Н. Катков грубейшим образом пересказал восьмую часть «Анны Карениной» в «Русском вестнике» (1877. №7): «О чем только он хлопочет? − объясните мне, бесценный Лев Николаевич. Этакая грязь! Заметьте: 1) Он рассказал все, кроме сцен с ребенком. 2) Он упирает на то, что *главный предмет романа − Анна*. 3) Он недобросовестнейшим образом комкает и осмеивает размышления Левина. Зачем же?» [См.: Страхов 2003: 101. Курсив наш. – И. П.]. Из письма следует, что Страхов видит в романе не одного, а двух главных героев – Каренину и Левина и полагает, что осмеивать философские размышления последнего означает – осмеивать размышления самого Толстого.

А. А. Фет в своей статье «Что случилось по смерти Анны Карениной в “Русском вестнике”», опубликованной под псевдонимом Бологов, писал: «Мы совершенно согласны с автором статьи “Русского вестника” Катковым, что со смертью Карениной кончилась ее жизнь, но *чтобы с нею кончился и роман, — с этим мы согласиться не можем*» [Фет 1939: 231. Курсив наш. – И. П.]. До этого, как статья была написана (примерно к 23 августа 1877 г.), А. А. Фет написал письмо Толстому (3 августа 1877 г.): «В “Русском вестнике” есть объявление: о том, что произошло со смерти Карениной. Любопытно! Но понимают ли эти мудрецы, что *Каренина без эпилога не корова без хвоста, а змея без хвоста, т. е. без необходимой части организма, без чего она неполна и непонятна*?» [Цит. по: Покровская 1939: 226. Курсив наш. – И. П.].

Постепенно образ Левина всё больше и больше приковывал к себе внимание читателей и критики. Всё более заметным становится стремление понять, для чего Толстому понадобился этот образ в романе, какую функцию он, по замыслу автора, выполняет. В 1876 году в газете «Молва» появилась статья анонимного автора, где говорилось о последних главах третьей части романа, посвященных Левину: «Тут опять граф Толстой выразил в беллетристических образах свои давнишние мысли; давнишнее направление своего анализа, живущее в нем желание найти какой-нибудь здоровый исход в вопросе сближения с народом, в вопросе единения интересов культурного слоя и народной массы» [Цит. по: Гусев 1963: 392].

В газете «Гражданин» анонимный критик писал: «Мы не можем обойти молчанием замечательную типическую личность помещика Левина, вполне преданного рациональному устройству своего хозяйства и искренно любящего народ, но, несмотря на то, постоянно обрывающегося в своих гуманных и серьезно задуманных затеях…». «Вместе с тем, – продолжает критик, делая важное умозаключение, – личность помещика Левина выступает весьма рельефно в романе, и вообще должно заметить, что эта сторона в новом произведении графа Толстого привлекает к себе едва ли не большее внимание, чем главная интрига между Анной Карениной и Вронским» [Цит. по: там же].

Н. Н. Страхов, будучи другом Толстого, глубже других современников проникнул в замысел Толстого. Говоря об отражении в «Анне Карениной» эпохи «умственного брожения» и называя Левина «наилучшим представителем этого брожения», на стороне которого «все симпатии автора», Страхов подчеркивает значимость Левина в романе и, соответственно, важность в его художественной структуре сюжетной линии, с этим героем связанной. Отслеживая реакции на

роман, критик писал автору, например, в письме от 8 сентября 1877 года: «В “Отечественных записках” указывают на то, что *Левин* (по их мнению, *самое интересное лицо*) сначала, по-видимому, признавал свой *долг* народу, но потом спокойно примирился со своим положением эксплуататора» [См.: Страхов 2003: 363. Курсив автора. – И. П.].

М. С. Громека не смотря на утверждение «в романе действительно не было художественной цельности, соразмерности и единства», признавал, что в романе два главных героя – Анна Каренина и Левин [Громека]

Но даже и в том случае, когда признавалась значимость в художественной структуре романа образа Левина, не вполне ясно было критикам, как же связуются между собой две сюжетные линии в романе. Подтверждением этого является письмо известного педагога, профессора С. А. Рачинского, который в 1878 году писал Толстому об «Анне Карениной»: «Последняя часть произвела впечатление охлаждающее, не потому, чтобы она была слабее других (напротив, она исполнена глубины и тонкости), но по коренному недостатку в построении всего романа. *В нем нет архитектуры. В нем (т. е. в романе) развиваются рядом и развиваются великолепно две темы, ничем между собою не связанные.* Как обрадовался я знакомству Левина с Анной Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ними целостный финал. Вы не захотели – бог с вами. “Анна Каренина” – все-таки остается лучшим из современных романов, а вы первым из современных писателей» [Цит. по: Бабаев 1978: 113. Курсив наш. – И. П.]. В ответ на письмо Рачинского Толстой пишет: «Суждение ваше об “Анне Карениной” мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой – *своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок.* И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на *внутренней связи.* Поверьте, что это не нежелание принять осуждение – особенно от вас, мнение которого всегда слишком снисходительно; но боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания. Я бы не спорил с тем, который бы сказал, que me veut cette sonate [какое мне дело до этой сонаты – И. П.], но если вы уже хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать – верно вы ее не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью, – то самое, что для меня делало это дело значительным, – эта связь там есть – посмотрите – вы найдете. Пожалуйста, не думайте, чтобы я был щекотлив – право, не от этого пишу, а оттого, что, получив ваше письмо, все это подумалось мне и

хотелось сказать вам. А первое движение est le bon [самое лучшее – И. П.]» [Толстой 1984: 819. Курсив наш. – И. П.].

Вопрос о «внутренней связи», «замке», а, значит, и о значении образа Левина в художественной структуре романа оставался главным и для литературоведения.

Так, еще в 50-е годы прошлого века Б. В Рождественский настаивал на внутренней целостности романа, в основе которой лежит «*принцип децентрализации*». «В “Анне Карениной” не один, а два ведущих героя: Анна и Левин. Соответственно этому через весь роман проходят две основных сюжетных магистрали...». И вместе с тем «*связь между этими двумя линиями*, несомненно, имеется, но только связь не внешняя, а *внутренняя*, выражающаяся в том, что обе сюжетные линии романа служат одной идеологической задаче – утверждению жизни, свободной от власти чувственных страстей, жизни, наполненной глубоким моральным смыслом» [Рождественский 1954: 198. Курсив наш. – И. П.].

О том, что сближает образы Анны и Левина, писал М. Б. Храпченко: «Их отношение к людям, к миру отнюдь не однозначно; их волнуют разные жизненные проблемы; взгляд на явления действительности у каждого из них свой. Но в этой разности вместе с тем есть и общее начало – отрыв от общепринятого, косного» [Храпченко 1980: 180].

Б. И. Бурсов видит связь между героями прежде всего на сюжетном уровне: «Завязка романа концентрируется вокруг проблемы *счастья* и *несчастья* в человеческой жизни. Анна Каренина приезжает из Петербурга в Москву для того, чтобы избавить от несчастья семью Облонских, но узнает здесь, что она сама несчастна. Как человек, жаждущий счастья и в каком-то смысле идущий навстречу ему, она делает несчастной Кити, которая почти в тот же самый момент сделала несчастным Левина» [Бурсов, Опульская 1956: 535]. Эти герои равноправны, только поставлены в разные жизненные условия. К тому же, по мнению исследователя, роман без Левина получился бы трагически безысходным, «трагизм же Левина заключает в себе возможность положительного выхода» [Там же: 536]. Изучая композицию романа, Б. И. Бурсов задался вопросом: «возможен ли роман об Анне Карениной без романа о Левине и Кити, или наоборот?» [Там же]. «Образы Анны Карениной и Константина Левина, – считает исследователь, – отражают две стороны как в самой действительности того времени, так и в мировоззрении Толстого. Поэтому каждого из них *невозможно было создать вне соотношения с другим*» [Там же: 537]. Э. Г. Бабаев утверждает: «без Левина *не было бы и романа как целого*» [Бабаев 1978: 112. Курсив наш. – И. П.].

Е. Н. Купреянова, с нашей точки зрения, – одна из немногих исследователей советского времени, которая смогла ближе других подойти к пониманию характера внутренней связи, существующей между главными героями романа. «Левин ищет смыслы жизни, сознавая бессмысленность своей, весьма благополучной, и окружающей жизни. Анна же видит весь смысл своей неблагополучной жизни в удовлетворении своего стремления к личному, в конечном счете “плотскому” счастью и падает жертвой его “обмана”» [Купреянова 1960: 128]. Судьбы Константина Левина и Анны Карениной, двух главных героев романа, Е. Н. Купреянова осмысляет как частное воплощение общефилософской проблемы соотношения духовного и плотского в человеке.

Развивая мысль Е. Н. Купреяновой, Д. В. Решетов утверждает: трагедия Анны вызвана бунтом ее совести против эгоизма собственного существования. Левин же, приобщившись к народной вере и нравственности, сумел этот эгоизм преодолеть [Решетов].

Вслед за советскими исследователями, современные литературоведы также рассматривают структуру романа как децентрализованную, то есть в романе не один, а два ведущих героя. Так, например, по А. К. Степаненко, в романе «*две главные сюжетные линии»,* соотнесенных с образами Анны и Левина, олицетворяющих *«два вида любви*» [Степаненко. Курсив наш. – И. П.]. Но любовь в жизни Левина и Анны представлена в романе разными выражениями.

О «двух идейно-композиционных центрах» в «Анне Карениной» говорит и О. В. Барабаш: «мысль семейная» находит свое выражение «в сюжетных линиях Левина и Анны, которые соответственно олицетворяют “семейность” как спасительное начало и “бессемейность” как разрушающую силу» [Барабаш].

С точки зрения Н. В. Гуреевой, Анна и Левин – герои-протагонисты, то есть равноправные главные герои. На этом основании Гуреева также говорит о двух сюжетообразующих центрах повествования. Два сюжетообразующих центра повествования, по ее мнению, соотносятся с двумя разными категориями времени: «телесное» время Анны и «духовное» Левина. При этом «духовное» время Левина противопоставлено «телесному» времени Анны и Вронского [Гуреева].

В этой же парадигме «душа – тело» рассматривает образы Левина и Анны М. Мейер, видя в со- и противопоставлении этих двух главных образов отражение внутренних метаний самого автора романа: «Конфликт души и тела – проблема извечная, и все мужчины и женщины испокон веков так или иначе страдали от этого. Толстой с его физической и умственной напряженностью, с его очень русским максимализмом, должно быть, очень страдал от испытываемого внутреннего про-

тиворечия». И далее следует категоричный вывод: «Так называемый духовный перелом Толстого имел мало отношения к Богу или Христу, или религии, он был вызван его страхом перед собственной плотью и дьяволом, имя которого “женщина”» [Мейер]. Не разделяя позиции автора данного утверждения относительно духовного кризиса Толстого, мы все-таки должны признать, что категории «духовного» и «телесного», как они художественно воплотились в романе «Анна Каренина», заслуживают внимания.

Таким образом, сосредоточивая свое внимание на образах главных героев «Анны Карениной», современные исследователи неизменно возвращаются, как и советские литературоведы, к проблеме сюжетно-композиционной организации произведения, которую сам Л. Н. Толстой определял как «лабиринт сцеплений», «то есть внутренних связей мысли, воплотившихся в особом, неповторимо оригинальном построении художественного мира романа» [См. об этом подробнее: Толстой 2003: 267].

Анализ романа приводит нас к выводу, что «внутренняя связь» («замок»), о которой говорил Л. Н. Толстой в своем известном письме к С. А. Рачинскому (от 27 января 1878 года), а значит художественная целостность романа, обусловлена *поисками смысла жизни*, которые ведут оба главных героя, но в разных направлениях. Точнее, в начале романа оба героя смысл жизни видят в одном и том же – в личном счастье. Согласимся с утверждением Э. Г. Бабаева: «Уже первые сцены указывают на общность “путей”, на которых сталкиваются и перекрещиваются судьбы героев… романа» [Бабаев 1978: 48]. Однако, как мы увидели, понимание счастья, а главное – «избрание пути», ведущего к нему, у них оказываются разными. Отсюда разным оказывается итог их исканий.

Анна, сосредоточившись на поисках лишь своего личного счастья и заблудившись в «паутине лжи», проходит свой путь, сопровождающийся постепенным усилением отчаяния. «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» – вот тот вывод героини, который делает невозможной ее дальнейшую жизнь. «Я чувствую, что лечу головой вниз в какую-то пропасть, но я не должна спасаться. И не могу» [Толстой 1970: 348. Далее указание страниц в тексте статьи].

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

Левинский путь более тернист и сложен, но этот путь выводит его к свету. Неслучайно образ Левина в его исканиях добра и правды, как мы уже отметили, соотносится с образом плуга, «всё глубже и глубже» врезывающегося в землю. Образ же Анны сопровождается образом-символом потухающей свечи и наступающего мрака. Следовательно, если бы не было образа Левина, роман был бы безысходно трагичен.

Л. Н. Толстой не мог оставить в романе вопросы без ответов. Напряженная духовная жизнь Левина начинается тогда, когда он задается вопросом: «Неужели только отрицательно?». Это был мучительный вопрос Анны, на который она не нашла ответа. Для ответа на этот вопрос Толстому и нужен был Левин. Так Толстой «сцепляет» две сюжетные линии, создавая «роман из современной жизни» как единое художественные целое.

ЛИТЕРАТУРА

[Анонимный рецензент]. «Анна Каренина» без Левина, ага… URL: https://www.kinopoisk.ru/user/1396418/comment/2633432/ (дата обращения: 02.11.2018).

Бабаев Э. Г. Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1993. 296 с.

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

Барабаш О. В. Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». URL: http://www.dissercat.com/content/psikhologizm-kak-konstruktivnyi-komponent-poetiki-romana-ln-tolstogo-anna-karenina (дата обращения: 09.11. 2018).

Берс С. А. Воспоминания о графе Л. Н. Толстом // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников : в 2 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 174-193.

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

Горная В. Мир читает «Анну Каренину». М. : Книга, 1979. 127 с.

Горячок К. Рецензия на фильм «Анна Каренина. История Вронского». URL: http://www.kinomania.ru/article/55886 (дата обращения: 02.11.2018).

Гошак. Это точно не Лев Толстой. Это Шахназаров… URL: https://www.kinopoisk.ru/user/216087/comment/2566772/ (дата обращения: 02.11.2018).

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

Громека М. С. Последние произведения гр. Л. Н. Толстого. URL: http://az.lib.ru/g/gromeka_m_s/text_1883_02_posl_proizv_tolstogo_oldorfo.shtml (дата обращения: 20.11. 2018).

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

Гуреева Н. В. Поэтика романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : бессознательное, художественное время, цветовая образно. URL: http://www.dissercat.com/content/poetika-romana-ln-tolstogo-anna-karenina-bessoznatelnoe-khudozhestvennoe-vremya-tsvetovaya-o (дата обращения: 09.11. 2018).

Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой : Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 695 с.

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

Иванов Б. Рецензия на фильм «Анна Каренина. История Вронского». URL: https://www.film.ru/articles/postoy-parovoz-0 (дата обращения: 02.11.2018).

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

Купреянова Е. Н. Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина» // Русская литература. 1960. № 3. С. 117-137.

Мейер М. Проблема семьи в творчестве Л. Н. Толстого, 1850-е – 70-е годы. URL: http://www.dissercat.com/content/problema-semi-v-tvorchestve-l-n-tolstogo-1850-e-70-e-gody (дата обращения: 09.12.2015).

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

Михайловский Н. К. Личные воспоминания о гр. Толстом. – Гр. Толстой и г. Мечников, как гигиенисты // Литературные воспоминания и современная смута : в 2 т. СПБ. : Русское богатство, 1900. Т. 1. С. 205-214.

Покровская Н. Примечания к письму Фета А. А. к Л. Н. Толстому, 23 августа 1877 г. // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1939. Т. 37-38. Л. Н.Толстой. С. 208-238.

Решетов Д. В. Романы Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : Философско-эстетическое осмысление проблемы самоубийства. URL: http://www.dissercat.com/content/romany-gflobera-

madam-bovari-i-ln-tolstogo-anna-karenina-filosofsko-esteticheskoe-osmyslenie (дата обращения: 29.11.2015).

Рождественский Б. В. О композиции романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Ученые записки Московского городского пединститута. 1954. Т. XI. № 4. С. 190-220.

Степаненко А. К. Сюжетно-композиционная структура романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». URL: http://www.dissercat.com/content/syuzhetno-kompozitsionnaya-struktura-romana-ln-tolstogo-anna-karenina (дата обращения: 05.11.2018).

Толстая С. А. Мои записи разные для справок // Толстая С. А. Дневники : в 2 т. М. : Худож. лит., 1978. Т.1. : 1862–1900. С. 495-512.

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

Толстой Л. Н. Анна Каренина. М. : Наука, 1970. 834 с.

Толстой Л. Н. Письмо 324 С. А. Рачинскому // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1984. Т. 18. Избранные письма. С. 820-821.

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

Усков О. Анна на шее. URL: https://rg.ru/2017/06/11/anna-karenina-istoriia-vronskogo-postoj-parovoz.html (дата обращения: 02.11.2018).

Фет А. А. Что случилось по смерти Анны Карениной в «Русском Вестнике» // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1939. Т. 37-38. Л. Н. Толстой. С. 231-238.

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

REFERENCES

[Anonimnyy retsenzent]. «Anna Karenina» bez Levina, aga… URL: https://www.kinopoisk.ru/user/1396418/comment/2633432/ (data obrashcheniya: 02.11.2018).

Babaev E. G. Lev Tolstoy i russkaya zhurnalistika ego epokhi. M. : Izd-vo Mosk. un-ta, 1993. 296 s.

Babaev E. G. «Anna Karenina» L. N. Tolstogo. M. : Khudozh. lit., 1978. 160 s.

Barabash O. V. Psikhologizm kak konstruktivnyy komponent poe-tiki romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina». URL: http://www.dissercat.com/content/psikhologizm-kak-konstruktivnyi-komponent-poetiki-romana-ln-tolstogo-anna-karenina (data obrashcheniya: 09.11. 2018).

Bers S. A. Vospominaniya o grafe L. N. Tolstom // L. N. Tolstoy v vospominaniyakh sovremennikov : v 2 t. M. : Khudozh. lit., 1978. T. 1. S. 174-193.

Bursov B. I., Opul'skaya L. D. L. Tolstoy // Istoriya russkoy literatury: v 10 t. M. : Izd-vo AN SSSR, 1956. T. 9. Ch. 2. S. 433-618.

Gornaya V. Mir chitaet «Annu Kareninu». M. : Kniga, 1979. 127 s.

Goryachok K. Retsenziya na fil'm «Anna Karenina. Istoriya Vronskogo». URL: http://www.kinomania.ru/article/55886 (data obrashcheniya: 02.11.2018).

Goshak. Eto tochno ne Lev Tolstoy. Eto Shakhnazarov… URL: https://www.kinopoisk.ru/user/216087/comment/2566772/ (data obrashcheniya: 02.11.2018).

Grigor'ev A. L. Roman «Anna Karenina» za rubezhom // Tolstoy L. N. Anna Karenina : roman v vos'mi chastyakh. M. : Nauka, 1970. S. 856-890.

Gromeka M. S. Poslednie proizvedeniya gr. L. N. Tolstogo. URL: http://az.lib.ru/g/gromeka_m_s/text_1883_02_posl_proizv_tolstogo_oldorfo.shtml (data obrashcheniya: 20.11. 2018).

Gudziy N. Vstupitel'naya stat'ya i primechaniya. L. N. Tolstoy «Anna Karenina». Neizdannye teksty // Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1939. T. 35-36. L. N. Tolstoy. S. 381-397.

Gureeva N. V. Poetika romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina» : bessoznatel'noe, khudozhestvennoe vremya, tsvetovaya obrazno. URL: http://www.dissercat.com/content/poetika-romana-ln-tolstogo-anna-karenina-bessoznatelnoe-khudozhestvennoe-vremya-tsvetovaya-o (data obrashcheniya: 09.11. 2018).

Gusev N. N. Lev Nikolaevich Tolstoy : Materialy k biografii s 1870 po 1881 god. M. : Izd-vo AN SSSR, 1963. 695 s.

Zhdanov V. A., Zaydenshnur E. E. Istoriya sozdaniya romana «Anna Karenina». Prilozheniya // Tolstoy L. N. Anna Karenina : roman v vos'mi chastyakh. M. : Nauka, 1970. S. 803-833.

Ivanov B. Retsenziya na fil'm «Anna Karenina. Istoriya Vronsko-go». URL: https://www.film.ru/articles/postoy-parovoz-0 (data obrashche-niya: 02.11.2018).

Ishchuk G. N. O khudozhestvennom vozdeystvii romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina» // Filologicheskie nauki. 1978. № 3. S. 21-29.

Kupreyanova E. N. Vyrazhenie esteticheskikh vozzreniy i nravstvennykh iskaniy L. Tolstogo v romane «Anna Karenina» // Russkaya literatura. 1960. № 3. S. 117-137.

Meyer M. Problema sem'i v tvorchestve L. N. Tolstogo, 1850-e – 70-e gody. URL: http://www.dissercat.com/content/problema-semi-v-tvorchestve-l-n-tolstogo-1850-e-70-e-gody (data obrashcheniya: 09.12.2015).

Mikhaylovskiy N. K. Eshche o gr. L. N. Tolstom // L. N. Tolstoy v russkoy kritike : sb. st. M. : Khudozh. lit., 1952. S. 299-320.

Mikhaylovskiy N. K. Lichnye vospominaniya o gr. Tolstom. – Gr. Tolstoy i g. Mechnikov, kak gigienisty // Literaturnye vospominaniya i sovremennaya smuta : v 2 t. SPB. : Russkoe bogatstvo, 1900. T. 1. S. 205-214.

Pokrovskaya N. Primechaniya k pis'mu Feta A. A. k L. N. Tolstomu, 23 avgusta 1877 g. // Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1939. T. 37-38. L. N.Tolstoy. S. 208-238.

Reshetov D. V. Romany G. Flobera «Madam Bovari» i L. N. Tolstogo «Anna Karenina» : Filosofsko-esteticheskoe osmyslenie problemy samoubiystva. URL: http://www.dissercat.com/content/romany-gflobera-madam-bovari-i-ln-tolstogo-anna-karenina-filosofsko-esteticheskoe-osmyslenie (data obrashcheniya: 29.11.2015).

Rozhdestvenskiy B. V. O kompozitsii romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina» // Uchenye zapiski Moskovskogo gorodskogo pedinstitu-ta. 1954. T. XI. № 4. S. 190-220.

Stepanenko A. K. Syuzhetno-kompozitsionnaya struktura romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina». URL: http://www.dissercat.com/content/syuzhetno-kompozitsionnaya-struktura-romana-ln-tolstogo-anna-karenina (data obrashcheniya: 05.11.2018).

Tolstaya S. A. Moi zapisi raznye dlya spravok // Tolstaya S. A. Dnevniki : v 2 t. M. : Khudozh. lit., 1978. T.1. : 1862–1900. S. 495-512.

Tolstoy L. N. – Strakhov N. N. : poln. sobr. perepiski : v 2 t. M. : Gos. muzey L. N. Tolstogo ; Ottawa, 2003. 478 s.

Tolstoy L. N. Anna Karenina. M. : Nauka, 1970. 834 s.

Tolstoy L. N. Pis'mo 324 S. A. Rachinskomu // Tolstoy L. N. Sobr. soch. : v 22 t. M. : Khudozh. lit., 1984. T. 18. Izbrannye pis'ma. S. 820-821.

Tolstoy S. L. Ob otrazhenii zhizni v «Anne Kareninoy» : Iz vospominaniy // Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1939. T. 37-38. L. N. Tolstoy. S. 566-590.

Uskov O. Anna na shee. URL: https://rg.ru/2017/06/11/anna-karenina-istoriia-vronskogo-postoj-parovoz.html (data obrashcheniya: 02.11.2018).

Fet A. A. Chto sluchilos' po smerti Anny Kareninoy v «Russkom Vestnike» // Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1939. T. 37-38. L. N. Tolstoy. S. 231-238.

Khrapchenko M. B. Lev Tolstoy kak khudozhnik // Khrapchenko M. B. Sobr. soch. : v 4 t. M. : Khudozh. lit., 1980. T. 2. S. 168-228.

Т. Е. СУТЯГИНА
(Уральский государственный педагогический университет, Россия, Екатеринбург)

УДК 821.161.1-31(Сологуб В. А.)

ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК С «КОМПЛЕКСОМ КАЮЩЕГОСЯ ДВОРЯНИНА» В РОМАНЕ В. А. СОЛЛОГУБА «ЧЕРЕЗ КРАЙ»

Аннотация. Исследовательская задача автора статьи заключается в попытке осмысления модификации литературного типа «лишний человек», осложнённый «психологическим комплексом кающегося дворянина» (Г. К. Щенников) в забытом ныне романе В. А. Соллогуба «Через край» (1885). Характерные особенности данного типологического образования выявляются на основе теоретического обобщения знаковых трудов советских и российских литературоведов. На примере анализа образа Петра Ардарова автор стремится проследить процесс возможного влияния нравственных и творческих исканий Л. Н. Толстого, в произведениях которого, по преимуществу, формируется данный литературный тип («Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»), на творчество В. А. Соллогуба. Делается вывод о целесообразности рассмотрения образа Петра Ардарова как осложнённой разновидности литературного типа «лишний человек».

Ключевые слова: романы; лишний человек; дворянство; литературные герои; русская литература; русские; писатели; литературное творчество.

Традиционно под номинацией «лишний человек» понимается «тип, характерный для русской литературы 20-х – 50-х гг. 19 века» [Манн 1967: IV, 400], как правило, дворянин, представитель высшего общества, характерными чертами которого являются образованность, способности, не имеющие возможности быть реализованными в современном герою обществе; отсюда разлад с последним и отчуждение от своей социальной среды, стремление заполнить пустоту и душевную скуку праздными развлечениями, а также духовные поиски, часто увенчивающиеся равнодушием по отношению к жизни в целом.

«Лишний человек» – явление, довольно часто встречающееся в русской литературе, а потому достаточно изученное. Однако порой данный литературный тип может быть куда более сложным образованием. К примеру, Г. К. Щенников, характеризуя образ Николая Ставрогина, героя романа Ф. М. Достоевского «Бесы», использует обозначение *«лишний человек», осложнённый «психологическим комплексом кающегося дворянина»* [См. об этом подробнее: Щенников 1987: 268-269]. Несмотря на то, что данная формулировка, на наш взгляд, в полной мере не может быть применена при характеристике образа Ставрогина (в

© Сутягина Т. Е., 2018

силу того, что одновременно с желанием покаяться герой ощущает принципиальную невозможность покаяния), позволим себе, опираясь на неё, рассмотреть образ Петра Ардарова, героя романа В. А. Соллогуба «Через край».

Данный роман был опубликован в нескольких выпусках журнала «Новь» (1885 г.) лишь после смерти автора и, будучи незаслуженно забытым, по сей день не переиздавался, «представляя, таким образом, библиографическую редкость» [Ермоленко, Валек 2013: 24].

Главный герой романа Пётр Ардаров – «человек, ищущий своё место в большом русском мире» [Ермоленко, Валек 2012: 203] – принадлежит к плеяде литературных образов, объединённых номинацией «лишний человек». О собственной «лишности» неоднократно задумывается сам герой: «Что я такое? Для чего я живу? – спрашивал себя Ардаров. – Для своих – чужой, для соотечественников – бесполезный! … И он с отчаянием хватался за голову, словно в лихорадочном бреду»[1] (X, 177); «Он с болью в сердце спрашивал себя: А я-то что?» (V, 545), «Для чего жить? Для кого жить?.. Я никому не нужен…» (XVII, 547). О сходном размышляют и другие персонажи книги: «Ардаров человек весьма благородный и знающий, но идеалист, тогда как нужны люди практические» (X, 176). О том же Ардарову прямо заявляет некий незнакомец, «печальник чужой жизни», повстречавшийся ему на губернаторском балу: «Вы человек не от века сего. Человек вы с характером, но без воли, с идеалами, но без цели. Вы всегда чего-то ищете в тумане и ничего не находите. Да хоть бы и сейчас: что вы здесь? Разве не чуждо вам всё это общество?» (XV, 366).

Приведённые выше цитаты из романа позволяют сделать вывод о том, что весь путь Ардарова, «лишнего» героя своего времени, – путь нравственных исканий, путь поиска собственного места в жизни, поиска себя и своего предназначения.

Кроме того, Пётр оказывается вовлечён в традиционную для лишнего человека ситуацию испытания любовью – «русский человек на rendez-vous» [См.: Чернышевский 1974: III, 398-421]. К слову, Е. Г. Шестакова путём сложнейшего, многоступенчатого анализа выделяет номинацию «русский человек на rendez-vous» как определённую разновидность типа «лишний человек» [См. об этом подробнее: Шестакова 2017].

Ещё в самом начале романа о Петруше говорится как о юноше, не знающем силу любовного чувства: «Нежный от природы, созданный, чтобы любить, он никого любить не мог, так как и его никто не любил»

[1] Здесь и далее цит. по: [Соллогуб 1885] с указанием глав и страниц.

(I, 422). Тем более чувственно герой переживает свою первую, настоящую, но уже запретную (поскольку к тому моменту Ардарова уже женили на средней из сестёр Сухановых – Низи) любовь к «барышне» Наталье Львовне: «С ним происходило что-то странное, непонятное даже для него самого. … Он безотчётно отдался наплыву охватившего его нового, неизведанного им чувства, – и ему было так хорошо, он был просто очарован новизною ощущения» (XIV, 360-363).

Познание любви способно изменить мироощущение героя, произвести переоценку ценностей: «Не надо мне ни власти, ни заслуг… Дайте мне преданность, одну преданность!.. Любовь дайте мне!.. Вот где жизнь жизни… Вот где её цель, её смысл, её сущность! … чтобы понять смысл и тайну жизни, – нужна любовь… Любить нужно…» (XV, 370-371).

Герой Соллогуба не вынес испытания любовью, не угадал ту единственную, которая смогла бы составить счастье и смысл его жизни. Лишь уходя, Ардаров понимает, что предназначена ему была младшая из сестёр Сухановых – Татьяна, Тата, которая, по-видимому, всю жизнь любила Ардарова. Умирая, герой произносит: «Таня, на твоих руках сладко умирать. Ты – чистая, добрая, любящая… С тобой, только с тобой могло быть счастье!..» (XXX, 561). А ведь тётушка-карлица, княгиня Горицына, не раз намекала Петруше: «А я тебе скажу, что моя фаворитка Таня – как есть ангел!.. – точно на неё Бог улыбнулся! … Только молоденькая, милый, для тебя, – всего 15 лет: дожидаться бы пришлось ещё года два, три» (VIII, 75).

Однако, образ Петра Ардарова более всего интересен тем, что наряду с типичными признаками «лишнего человека» в нём наличествуют черты, указывающие на тип «кающегося дворянина» – «человека, возлагающего на себя нравственную ответственность за происходящее вокруг, как в жизни близких ему людей, так и в стране в целом, и в то же самое время осознающего личную неспособность что-либо изменить в общем российском неустройстве» [Ермоленко, Валек 2012: 204].

Само понятие «кающийся дворянин» – одна из ключевых номинаций, характеризующих социальную действительность в 70-е годы XIX века. Впервые оно было употреблено в очерках Н. К. Михайловского «Вперемежку» (1876-1877 гг.): «А я между тем – каюсь; я – кающийся дворянин» [Михайловский 1897: 222].

Типичными чертами «кающегося дворянина» являются: осознание исторической вины перед закрепощённым народом, желание трудом на благо народных масс искупить грех предыдущих поколений, живших за счёт эксплуатации крестьян, покаяние перед народом, готовность порвать все связи со своим классом [см. об этом подробнее: Сутягина 2018: 208-221].

Первоначально данное понятие употреблялось по отношению к определенному типу личности, характерному для периода распространения идей народничества. Формирование литературного «кающегося дворянина», на наш взгляд, в большей мере происходит в творчестве Л. Н. Толстого (романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»). О специфике «толстовского» героя пишет Е. Н. Купреянова: «Между романами Толстого нет прямой связи, внешнего, сюжетного единства. Они … связаны посредством их основного, ищущего и во многом автобиографического героя … Пьера Безухова и Андрея Болконского в “Войне и мире”, Константина Левина в “Анне Карениной”, Дмитрия Ивановича Нехлюдова в “Воскресении”. Каждый из них решает в сущности одни и те же важнейшие и вечные для Толстого нравственно-философские вопросы, но каждый решает их по-своему, применительно к условиям своего времени» [Купреянова 1964: 109].

Некоторые черты, идейные установки, характерные для «кающегося дворянина», мы можем наблюдать, например, в образах А. Болконского и П. Безухова («Война и мир», 1863-1869). Андрей Болконский, осознав ошибочность своих первоначальных убеждений, лишь будучи на войне понимает, что долг каждого человека – служить своему народу, защищать его интересы. Духовные искания героя получают отражение в его деятельности как помещика. Болконский пытается улучшить жизнь крестьян села Богучарово: для одних заменяет барщину оброком, других и вовсе переводит в «вольных хлебопашцев», т.е., наделив землёй, дарует свободу. Позиция героя чётко заявлена в словах: «Надо, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы… на всех она отражалась и чтобы все шли со мною вместе!» [Толстой 1980: V, 165].

Сближение Пьера Безухова с народом происходит во время Бородинского сражения, на батарее Раевского, поскольку именно среди солдат Пьер чувствует себя частью одного большого целого. В свете формирования нравственных идей Безухова особенно важна его встреча с Платоном Каратаевым, солдатом крестьянского происхождения, смысл образа которого «не в проповеди покорности и смирения, а в олицетворении коллективности и … гармоничности народной психологии, в которой категория “я” растворена в категории всего народа, “мира”» [Купреянова 1964: 124]. Пройдя путь духовных исканий, в конце произведения герой Толстого задумывается над проблемой необходимости нравственного обновления общества. «Пьер Безухов и Андрей Болконский – безусловно лучшие люди своего времени и класса… лучшими их … делают прежде всего их духовные искания, неудовлетворенность собственной и окружающей жизнью, сложные взаимоотношения со своей средой, нравственный протест против “тяжелой путаницы

действительности”» [Там же: 121]. Однако ни А. Болконского, ни П. Безухова ещё нельзя назвать «кающимся дворянином» в силу того, что проблема осознания исторической вины перед порабощённым народом, стремление искупить «грех отцов» не являются главными вопросами в жизни героев, задающими вектор их духовно-нравственных поисков.

Данное начало усиливается в образе Константина Левина («Анна Каренина», 1873–1877). Дворянин по происхождению, представитель знатного московского рода, Левин «в душе презирал и городской образ жизни… и службу, которую считал пустяками, и смеялся над этим» [Толстой 1981: VIII, 25]. Герой понимает, что «прежние, веками складывавшиеся социальные отношения помещика и работника “переворотились”, а новые только ещё зарождаются, и вопрос о том, как уложатся новые условия, “есть только один важный вопрос в России”» [Шаваринская 2012: 155].

Как справедливо замечает Е. Н. Купреянова, «“фатальная”, т. е. непримиримая, противоположность интересов помещика и крестьянина в буржуазном развитии – это и было именно то, что составляло основное классовое противоречие русской общественной жизни пореформенных лет. Оно же составляет и объективное содержание нравственно-философских исканий Левина [Купреянова 1964: 133]. Именно поэтому герой ощущает жизнь только в единении с народом и пытается найти наиболее удобный способ устройства помещичье-крестьянского хозяйства. Отсюда его идея создания артели, которую, впрочем, крестьяне воспринимают с недоверием: многовековой опыт предков заставляет народ сомневаться и искать подвох в предложениях барина.

Герой испытывает подлинное счастье, лишь ощущая себя частью народа, то есть «оставаясь индивидуальностью, постоянно мыслит себя как звено, как часть более объёмного целого» [Андреева 2011: 118]. В этом отношении наиболее показателен эпизод на покосе, где Левин, полностью отдаваясь общему делу, по отношению к старому крестьянину, который учил его косить, кормил тюрькой из воды с хлебом и рассказывал о своих домашних делах, «чувствовал себя более близким… чем к брату» [Толстой 1981: VIII, 281].

Однако и данный герой ещё не «кается». Левин уже близок к «покаянию», но он ещё не понимает, что невозможно осуществить его идеи, оставаясь помещиком. Для этого необходимо порвать все связи со своим классом. К тому же, несмотря на то, что «герой хочет влиться в тучу, в народ», он «не может оставить прежние мечты о семейном счастье» [Андреева 2011: 118].

В полной мере тип «кающегося дворянина» Л. Н. Толстой воплощает в образе Дмитрия Нехлюдова, героя последнего романа «Воскре-

сение» (1889–1899). Именно князь Нехлюдов, владелец огромного состояния, как никто другой ощущает невыносимую вину перед народом и понимает главную причину его страданий: «Все бедствие народа или, по крайней мере, главная, ближайшая причина бедствия народа в том, что земля, которая кормит его, не в его руках, а в руках людей, которые, пользуясь этим правом на землю, живут трудами этого народа» [Толстой 1983: XIII, 226]. Именно поэтому Нехлюдов отказывается от «пользования правом земельной собственности» [Там же: XIII, 227] в пользу своих крестьян.

Герой принимает решение «чувствовать себя не хозяином, а слугой» [Там же: XIII, 235] и осознанно порывает со своим классом: «Нехлюдов не то что решил, но всем существом почувствовал отвращение к той своей среде, в которой он жил до сих пор, к той среде, где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей для обеспечения удобств и удовольствий малого числа, что люди этой среды не видят, не могут видеть этих страданий и потому – жестокости и преступности своей жизни» [Там же: XIII, 254-255].

Индуктивным методом, от частной ситуации (вины перед сломанной судьбой любящей его Катюши Масловой) через осознание вины правящего класса перед низшим сословием (решение Нехлюдовым крестьянского и тюремного вопросов) герой приходит к пониманию незыблемых нравственных принципов человечества (превыше всего – любовь между людьми; отсюда главный вопрос, мучающий героя: как могут одни люди считать себя вправе наказывать других?) и, как следствие, к покаянию.

Судя по замечаниям издателей, роман В. А. Соллогуба «Через край» был окончен в 1880-1881 гг. Данный факт позволяет нам предположить, что автор мог быть знаком с произведениями Л. Н. Толстого и, в частности, с романом «Анна Каренина», ставшим в то время настоящим бестселлером.

Однако не следует однозначно утверждать факт влияния творчества Л. Н. Толстого на роман В. А. Соллогуба. В. М. Жирмунский, анализируя деятельность А. Н. Веселовского, отмечал, что последний сопоставлял «явления литературы с фактами истории языка и общественного быта» [Жирмунский 1979: 18], указывал на социальную обусловленность литературы, а, следовательно, и единство литературного процесса, который правильнее будет назвать историко-литературным. Исследователь подчёркивает, что литература всегда является отражением социальной действительности и «орудием её перестройки». В таком случае литературовед предлагает говорить о стадиально-типологических аналогиях литературного процесса. Это означает, что

один и тот же литературный тип, вероятнее всего, вызван к жизни неким главным конфликтом эпохи, ключевым противоречием общества, буквально летающим в воздухе, а значит и меняющейся атмосферой времени. Возможно, именно герои Л. Н. Толстого и В. А. Соллогуба – есть разные вариации воплощения в литературе одного и того же возникшего социального явления.

Конечно, ко времени создания романа В. А. Соллогуба ещё не написано «Воскресение» Л. Н. Толстого, ещё не создан Дмитрий Нехлюдов – истинный, полноценный «кающийся дворянин», тем не менее, тот самый «комплекс» достаточно серьёзно заложен уже в образе Константина Левина («Анна Каренина»). Поэтому нельзя с уверенностью исключать возможность своеобразного влияния духовно-нравственных исканий одного автора на творческие поиски другого.

В романе «Через край» некоторые, довольно отдалённые черты «кающегося дворянина» (в сущности, заключающиеся лишь в благостном отношении к своим крепостным) можно обнаружить в характеристиках деда Ардарова, который «ни разу в жизни не пропустил нищего без подаяния, … знал русскую душу, русскую силу, русскую немощь» (I, 424) и его отца, который, в свою очередь, «крепостных своих … не тиранил, оброка не надбавлял. При неурожаях и пожарах в помощи не отказывал, а о благе своих крепостных печаловался» (I, 426). Ардаров-отец, понимая, что не сумел воплотить в жизнь свои убеждения, перед смертью, даёт завет сыну Петруше: «Будь честным русским барином… Понадобится отечеству жизнь твоя, – не щади. Понадобится твоё состояние, – отдай. <…> Подружись с народом… чтоб учиться у него» (I, 424-425).

Потрясённый смертью отца, Пётр Ардаров честно пытается соблюдать данную ему клятву. Даже в тяжёлых жизненных ситуациях герой не замыкается в собственных бедах: «Ардаров горько задумался над собственным положением, и тут вспомнилось ему, что у него, кроме личной своей семьи, есть ещё другая семья, семья громадная… Семья эта – родная земля…» (VIII, 80). На горестные раздумья Ардарова наталкивают сцены жизни простого народа («Вот тащатся крестьянские розвальни, лошадкой правит маленький мальчик, повязанный материнским платком и в отцовских рукавицах. – Ах ты, нужда, нужда! – почти вслух сказал Ардаров: – вот где надо поучиться терпеть и работать» (VI, 68)), а также наставления тётки-карлицы, княгини Горицыной, напоминающей о завете отца («Слишком не вдавайся в рассуждениях о твоих личных неудачах. Того не забывай, что люди нужны России и особенно в настоящее время, – работники нужны» (VII, 69)).

Ардаров осознаёт несправедливость устройства общества и пытается заняться решением конкретных вопросов для того, чтобы послу-

жить своей родине. Так, отправляясь в путь по стране, он начинает заниматься изучением «вопроса об административной ссылке». Сама Русь «со всеми своими проблемами и бедами воочию предстанет перед Ардаровым, пытливо вглядывающимся в неё» [Ермоленко, Валек 2013: 83]. Наиболее сильное впечатление производит на героя история несправедливо сосланного на верную гибель крестьянина Савелия Фокина, семью которого он встречает в Сибири. Отчасти именно эта история способствует изменению сознания героя: «На гладком снеге лежало вытянувшись голое тело мёртвого мальчика. К дереву прислонилась полулёжа молодая женщина-крестьянка, с лицом измученным, но ещё красивым. Она прикрывалась тулупом, держа на руках грудного ребенка, а из-под дырявого меха выглядывало красное личико девочки лет четырёх. Рядом с ними стоял угрюмый, плечистый мужик с чёрною, как смола, бородою. Тулуп он отдал семье, сам же остался в холщёвой рубахе, ноги обвил сеном, перевязанным верёвками, а тело прикрыл рубищами, снятыми с мёртвого ребёнка» (IX, 82).

Такой увидел Пётр Ардаров жизнь народа. Все его представления не идут ни в какое сравнение с реальной ситуацией. Ужасающее положение бедной крестьянской семьи (в особенности страдания детей) не может оставить равнодушным – Ардаров пытается воплотить в жизнь сформировавшиеся в его сознании принципы «служения народу». Оказывая посильную помощь бедной крестьянской семье, спасая её от холодной смерти, герой понимает: «Вот она служба, – служба настоящая, служба на деле!» (IX, 83).

Объезжая свои владения, вопреки представлениям о лучшей жизни крестьян после отмены крепостного права («Теперь они вольные. <…> теперь их достаток и довольство должны ещё более возрасти» (X, 177)), Ардаров наблюдает совершенно обратное: «В сёлах и деревнях поражала бедность. Хоромы разваливались. Церковь разрушалась. Школ не было. Не было помощи больным. От всевозможных тяжб и судбищ стон стоял» (X, 177).

Анализируя всё увиденное и рассуждая о причинах, приведших к настоящему состоянию дел, Ардаров заключает: «Кто же виноват тут? Конечно, не современность!.. Вина лежит на неурядице легендарной, на исторической последовательности законов, недальновидных и жестоких» (IX, 82). Деятельность героя постепенно начинает приобретать более конкретный характер: «Он соображал практические улучшения уголовного законодательства… придумывал, на основании опытов, уничтожение бродяжничества, организацию тюремных работ и упразднение пересылочной системы» (X, 176).

В идейном плане образу Ардарова в романе противопоставляется

образ «большого светика» (автор неслучайно использует уменьшительно-ласкательное производное от привычного понятия «свет», тем самым выражая своё уничижительное, ироничное отношение к представителям данной части российского общества), члены которого – состоятельные люди, проводящие свою жизнь в праздных развлечениях и пустых беседах. Герой пытается найти себя, «покидая замкнутый, узкий кастовый мирок петербургского “большого светика” и выходя “*через*” его “*край*” на “большую дорогу”» [Ермоленко 2013: 59. Курсив автора. – Т. С.].

Однако Петра Ардарова, на наш взгляд, нельзя назвать типичным представителем, классическим примером «кающегося дворянина» (в отличие от героя романа Л. Н. Толстого «Воскресение»), поскольку некоторые моменты романа заставляют усомниться в готовности героя отречься от своего класса (как предполагает тип «кающегося дворянина»), от всех благ барской жизни, «светского существования, “поэзия” которого всё-таки имела над героем (до самого конца его жизни) власть» [Ермоленко, Валек 2012: 205].

Во-первых, это отнюдь не случайно указанный автором эпизод, в котором Ардаров, будучи застигнутым грозой в дороге и сбившись с пути, отказывается переночевать в корчме старого еврея, где «шевелились, пищали и плакали среди всякой рухляди полунагие жиденята, со взъерошенными головами, и суетилась испуганная жидовка при свете догорающего в бутылке сального огарка», а «на глиняном, изрытом полу валялись кадки, кубышки, кульки, мешки, связки чего-то неопределённого» (XI, 182). В сознании привыкшего к совершенно другим условиям героя закономерно возникает вопрос: «Нет ли здесь другого какого-нибудь жилья поблизости?» (XI, 182). Даже осознавав свою «чужесть свету», Ардаров не сможет вырваться из него: «ставший ему ненавистным “светик” будет цепко удерживать его в своих сетях, разорвать же их у него не хватит сил» [Там же: 206].

Во-вторых, это личное чувство, буквально «через край» захватившее героя, любовная жизненная коллизия, переживание которой в определённый момент берёт верх над служением общим интересам: «Он начинал думать, он смел иногда надеяться, что и на его долю выпадет, наконец, возможность изведать то смутное, великое, заманчивое, что люди называют счастьем» (XVII, 548). И, вопреки заветам отца, Пётр забывает о своём высоком предназначении, переключается на сферу личных жизненных коллизий, погружается в собственные переживания.

В-третьих, все помыслы и стремления Ардарова, ещё более прояснившиеся, в частности, в ходе беседы с «барышней» Натальей Львовной («Все говорят о любви к народу, а охотников послужить это-

му самому народу нет. Любите народ, – идите поучите его словом и примером всему, что ему нужно знать, помогите ему в беде, поддержите его советом» (XII, 193)), остаются таковыми лишь на словах, на деле же – терпят крах: «ни Ардаров, ни, тем более, “барышня” Наталья Львовна, “знающая”, по её мнению, “крестьянство”, так ничего и не сделают для облегчения участи даже своих собственных крестьян» [Ермоленко, Валек 2012: 206].

Исходя из всего вышесказанного, мы предполагаем, что предложенную Г. К. Щенниковым номинацию – *«лишний человек», осложнённый «психологическим комплексом кающегося дворянина»* (применительно к образу Петра Ардарова) следует считать особой, специфической разновидностью литературного типа «лишний человек». С. И. Ермоленко и Н. А. Валек (вслед за Г. К. Щенниковым) поднимают вопрос о целесообразности рассмотрения образа Петра Ардарова как вариации данного литературного типа, отмечая, что В. А. Соллогуб «в лице главного героя исследует тип “лишнего человека” – “человека не от века сего”, осложнённый психологическим комплексом “кающегося дворянина” 70-х годов» [Ермоленко, Валек 2013: 244]. Путём обстоятельного анализа временных упоминаний в романе, установления хронологической последовательности событий, исследователи чётко определяют границы фабульного времени: «*1853–1873 годы* – один из драматических периодов русской истории, вместивший в себя знаковые исторические события: поражение России в Крымской войне, нарастание социальной напряжённости, отмену крепостного права, – изменившие облик страны, в которой “всё переворотилось”» [Ермоленко, Валек 2013б: 85. Курсив авторов. – Т. С.].

О том, почему «кающийся дворянин» в данной исторической ситуации становится «лишним человеком», С. И. Ермоленко и Н. А. Валек пишут следующее: «Тип “безвольного”, рефлектирующего интеллигента, не сумевшего порвать со своей средой и не знающего, “куда идти”, в пору, когда на первый план выходил вопрос о герое, занимающем активную жизненную позицию, носителе передового общественного сознания, выглядел, очевидно, по меньшей мере, несвоевременным» [Там же: 233]. Точно так же, как и для типичных «лишних людей», для Петра Ардарова становятся безуспешными «мучительные духовные искания… попытки понять истинные причины общего неустройства жизни, а главное – хоть в малой степени изменить ситуацию к лучшему» [Там же: 234].

Завершившись смертью героя, так и не сумевшего в своих нравственных исканиях обрести надёжную опору в ситуации «всеобщего обособления» (Ф. М. Достоевский), не воплотившего в жизнь заветы

отца (не послужившего народу, не послужившего стране), финал романа, тем не менее, оставляет надежду: на свой путь выходит молодой герой – Петруша Колпин, сын Дарьи Андреевны (женщины, всю жизнь любившей Ардарова), вернувшийся в Россию после длительного путешествия по зарубежью. Той же дорогой, что когда-то ехал молодой Пётр Ардаров, едет он, Петруша, «молодой, здоровый, весёлый, честный, готовый служить этой необъятной земле…» (XXI, 566).

Эпизод встречи Петра Ардарова с Петрушей Колпиным, тонкое описание слов и действий Дарьи Андреевны, даёт нам возможность предположить, что Петруша может являться сыном главного героя романа, а значит – продолжателем рода Ардаровых: «Ардаров хотел было протянуть ему руку, но Дарья Андреевна быстро оглянулась на все стороны и скороговоркой шепнула: – Поцелуйте его!.. Ардаров понял… Крепко обнял он мальчика и поцеловал его в голову. Мальчик безотчётно, но с чувством обнял князя. Дарья Андреевна страстно глядела на их обоих, и на прекрасных ещё её глазах засверкали две алмазные слезы…» (XII, 185). Вероятнее всего, поведение Дарьи Андреевны можно прочесть как выражение чувств матери, наконец дождавшейся встречи её сына с отцом. К тому же показательным здесь становится имя мальчика, в точности повторяющее имя главного героя (Петруша – Пётр) что устанавливает ещё большую психологическую связь между Петром Ардаровым и Петрушей Колпиным.

«Так передаётся духовная эстафета от отца… к сыну» [Ермоленко, Валек 2013б: 87], поэтому финал романа даёт надежду на то, что задуманное, но не воплощённое в жизнь «отцом», сумеет воплотить «сын», что именно он – представитель уже нового литературного типа («герой-разночинец») сможет «послужить Земле Русской».

ЛИТЕРАТУРА

Андреева В. Г. Сопряжение личного интереса и общего блага в романе «Анна Каренина» Л. Н. Толстого // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Кострома : ФГБОУ ВО «Костромской государственный университет». 2011. № 1. С. 116-120.

Ермоленко С. И. Символика романа В. А. Соллогуба «Через край» // Словесное творчество : знак – образ – смысл : сб. статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Сургут, 15-16 ноября 2013 г.) / отв. ред. Д. В. Ларкович. Сургут : РИО СурГПУ, 2013. С. 58-64.

Ермоленко С. И., Валек Н. А. В. А. Соллогуб «Через край» : забытая страница русской романистики. Екатеринбург : ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет», 2013. 253 с.

Ермоленко С. И., Валек Н. А. Диалог в ситуации «всеобщего обособления», или «Лишний человек» на rendez-vous (роман В. А. Соллогуба «Через край») // Политическая лингвистика / гл. ред. А. П. Чудинов. Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. Вып. 2 (40). С. 203-209.

Ермоленко С. И., Валек Н. А. Поэтика времени в романе В. А. Соллогуба «Через край» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород : ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский университет им. Н. И. Лобачевского 2013. № 1 (2). С. 81-87.

Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л. : Наука, 1979. 495 с.

Купреянова Е. Н. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого // История русского романа. М. ; Л. : Наука, 1964. Т. 2. С. 107-139.

Манн Ю. В. Лишний человек // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М. : Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 400-402.

Михайловский Н. К. Вперемежку // Сочинения Н. К. Михайловского. Санкт-Петербург : Типо-Литография Б. М. Вольфа, 1897. Т. 4. С. 211-378.

Соллогуб В. А. Через край // Новь : Общедоступный иллюстрированный двухнедельный вестник современной жизни, литературы, науки, искусства и прикладных знаний. Т. 2. № 7-8; Т. 3. № 9-12.

Сутягина Т. Е. «Лишний человек» и «кающийся дворянин» : к вопросу о типологии героев в русской литературе // Актуальные проблемы филологии. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2018. № 16. С. 208-221.

Толстой Л. Н. Анна Каренина // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 8. 495 с.; 1982. Т. 9. 462 с.

Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1979. Т. 4. 400 с.; 1980. Т. 5. 429 с.; 1980. Т. 6. 447 с.; 1981. Т. 7. 431 с.

Толстой Л. Н. Воскресение // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1983. Т. 13. 494 с.

Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н. Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Правда, 1974. Т. 3. С. 398-421.

Шаваринская С. Р. Размышления о судьбах русского дворянства на страницах романов Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Кострома : ФГБОУ ВО «Костромской государственный университет». 2012. № 2. С. 154-157.

Шестакова Э. Г. Мотив *русский человек на rendez-vous* как зеркало позиции литератора-критика-литературоведа // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 62. С. 159-185.

Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. 352 с.

REFERENCES

Andreeva V. G. Sopryazhenie lichnogo interesa i obshchego blaga v romane «Anna Karenina» L. N. Tolstogo // Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. Kostroma : FGBOU VO «Kostromskoy gosudar-stvennyy universitet». 2011. № 1. S. 116-120.

Ermolenko S. I. Simvolika romana V. A. Solloguba «Cherez kray» // Slovesnoe tvorchestvo : znak – obraz – smysl : sb. statey Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem (g. Sur-gut, 15-16 noyabrya 2013 g.) / otv. red. D. V. Larkovich. Sur-gut : RIO SurGPU, 2013. S. 58-64.

Ermolenko S. I., Valek N. A. V. A. Sollogub «Cherez kray» : zabytaya stranitsa russkoy romanistiki. Ekaterinburg : FGBOU VPO «Ural'skiy gosu-darstvennyy pedagogicheskiy universitet», 2013. 253 s.

Ermolenko S. I., Valek N. A. Dialog v situatsii «vseobshchego obosobleniya», ili «Lishniy chelovek» na rendez-vous (roman V. A. Solloguba «Cherez kray») // Politicheskaya lingvistika / gl. red. A. P. Chudinov. Ekaterinburg : FGBOU VPO «Ural. gos. ped. un-t», 2012. Vyp. 2 (40). S. 203-209.

Ermolenko S. I., Valek N. A. Poetika vremeni v romane V. A. Solloguba «Cherez kray» // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Loba-chevskogo. Nizhniy Novgorod : FGAOU VO «Natsio-nal'nyy issle-dovatel'skiy Nizhegorodskiy universitet im. N. I. Lobachevskogo 2013. № 1 (2). S. 81-87.

Zhirmunskiy V. M. Sravnitel'noe literaturovedenie. L. : Nauka, 1979. 495 s.

Kupreyanova E. N. «Voyna i mir» i «Anna Karenina» L'va Tolstogo // Istoriya russkogo romana. M. ; L. : Nauka, 1964. T. 2. S. 107-139.

Mann Yu. V. Lishniy chelovek // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya : v 9 t. M. : Sov. entsiklopediya, 1967. T. 4. C. 400-402.

Mikhaylovskiy N. K. Vperemezhku // Sochineniya N. K. Mikhay-lovskogo. Sankt-Peterburg : Tipo-Litografiya B. M. Vol'fa, 1897. T. 4. S. 211-378.

Sollogub V. A. Cherez kray // Nov' : Obshchedostupnyy illyustrirovannyy dvukhnedel'nyy vestnik sovremennoy zhizni, literatury, nauki, iskusstva i prikladnykh znaniy. T. 2. № 7-8; T. 3. № 9-12.

Sutyagina T. E. «Lishniy chelovek» i «kayushchiysya dvoryanin» : k

voprosu o tipologii geroev v russkoy literature // Aktual'nye problemy filologii. Ekaterinburg : Ural. gos. ped. un-t, 2018. № 16. S. 208-221.

Tolstoy L. N. Anna Karenina // Tolstoy L. N. Sobr. soch. : v 22 t. M. : Khudozh. lit., 1981. T. 8. 495 s.; 1982. T. 9. 462 s.

Tolstoy L. N. Voyna i mir // Tolstoy L. N. Sobr. soch. : v 22 t. M. : Khudozh. lit., 1979. T. 4. 400 s.; 1980. T. 5. 429 s.; 1980. T. 6. 447 s.; 1981. T. 7. 431 s.

Tolstoy L. N. Voskresenie // Tolstoy L. N. Sobr. soch. : v 22 t. M. : Khudozh. lit., 1983. T. 13. 494 s.

Chernyshevskiy N. G. Russkiy chelovek na rendez-vous // Chernyshevskiy N. G. Sobr. soch. : v 5 t. M. : Pravda, 1974. T. 3. S. 398-421.

Shavarinskaya S. R. Razmyshleniya o sud'bakh russkogo dvoryanstva na stranitsakh romanov L. N. Tolstogo «Anna Karenina» i F. M. Dostoevskogo «Podrostok» // Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. Kostroma : FGBOU VO «Kostromskoy gosudarstvennyy universitet». 2012. № 2. S. 154-157.

Shestakova E. G. Motiv russkiy chelovek na rendez-vous kak zerkalo pozitsii literatora-kritika-literaturoveda // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 62. S. 159-185.

Shchennikov G. K. Dostoevskiy i russkiy realizm. Sverdlovsk : Izd-vo Ural. un-ta, 1987. 352 s.

А. Л. КАЛАШНИКОВА, Д. А. ШУЛЬЖИК
(Кемеровский государственный университет, Россия, Кемерово)

УДК 821.161.1-32(Бунин И. А.)

К ВОПРОСУ О МЕТАФИЗИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ ХРОНОТОПА В ЦИКЛЕ И. А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

Аннотация. Статья затрагивает вопрос о пространственно-временной организации цикла И. А. Бунина «Тёмные аллеи» на примере художественного мира рассказа «Поздний час». Особое внимание в работе акцентируется на метафизическом измерении хронотопа. Подобный вектор изучения поэтики цикла представляется перспективным, поскольку «дорожная» доминанта цикла определена авторской установкой уже в заглавии «Темных аллей». Мотив пути в рассказе является одним из магистральных и выполняет сюжетообразующую функцию. Дорога, насыщенная символическими образами, позволяет перемещаться не только в пространстве, но и во времени, а также соотносится с судьбой героев, что дает возможность трактовать её как своеобразную метафору жизненного пути человека. В рассказе «Поздний час», как и в цикле в целом, реальное пространство имеет тенденцию к превращению в условно-реальное. Выделенные ключевые топосы – Россия, мост, город, сад, кладбище – обретают символическое значение, осмысляясь через призму авторской аксиологии, в которой наиболее значимыми являются категории жизни, смерти, любви и памяти. Указанные топосы рассматриваются в контексте литературной, мифологической и библейской традиции, выявляются и описываются их функции в рассказе.

Ключевые слова: хронотопы; литературные мотивы; символика; метафоры; русская литература; русские писатели; литературное творчество; рассказы.

Мотив дороги в цикле «Темные аллеи» И. А. Бунина является одним из магистральных. Этой проблематике посвящены работы многих отечественных учёных. И. В. Щербицкая рассматривает образ дороги в цикле как неотъемлемую часть жизни героев: «По дороге герои едут к своему счастью (“Антигона”, “Таня”, “Натали”), в дороге же испытывают самые счастливые минуты жизни и расстаются навсегда (“Генрих”, “Визитные карточки”, “Кавказ”)». [Щербицкая 2007: 256]. Другая исследовательница – В. В. Федотова в своей работе «Поэтика дневниковой прозы» [Федотова 2010: 182] занимается изучением хронотопа в цикле и подчёркивает его неоднородность. Так, она выделяет несколько типов: бытовой, онейрический, хронотоп Природы, циклический хронотоп, хронотоп России, эмиграции, дороги, творческого замысла. В качестве своеобразия пространственно-временной организации произведений она называет направленность авторского сознания в

© Калашникова А. Л.,
Шульжик Д. А., 2018

прошлое. «Важным фактором в формировании пространственно-временной системы дневников является Память как философская категория и как особое “внутреннее” время, расширяющее сферу психологического и пространственно-временного изображения, замещающее причинно-следственную логику повествования ассоциативными связями и соответствующее фрагментарной организации текста. Образы памяти и воображения расширяют пространственно-временные границы повествования». Также данный вопрос освещался и в других работах отечественных исследователей ([Штерн 1997:12], [Пращерук 1999: 24], [Руднева 2007: 56], [Смирнова 2012: 45-51]).

Общим местом исследований бунинского цикла является указание на метафизические свойства дороги: реальное пространство соотносится с судьбой героев, превращаясь в метафору жизненного пути. Подобный вектор изучения поэтики цикла представляется перспективным еще и потому, что «дорожная» доминанта цикла определена авторской установкой. Акцент на пространственном компоненте поставлен уже в заглавии «Темных аллей» (от французского «aller» – ходить [Ларош, Маевская 2013: 17]). Мотив пути в цикле выполняет сюжетообразующую функцию, являясь залогом событийности, поскольку завязка или развязка действия большинства рассказов связана с пространственным перемещением героев.

Рассмотрение дорожных мотивов в цикле в целом и в отдельных рассказах является перспективным направлением изучения «Темных аллей» И. А. Бунина. В указанном контексте значимым является понятие хронотопа, введенное в научный обиход в работе М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе». Так, хронотоп определяется как существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин 1976: 121].

Рассмотрим реализацию мотива дороги в художественном мире рассказа «Поздний час». В данном случае повествование ведется от лица главного героя рассказа, вспоминающего о событиях прошлого. Интересно, что его рассказ о поздней прогулке предваряется экспозицией, в которой рефлексии героя подвержены именно категории времени и пространства:

«Ах, как давно я не был там, сказал я себе. С девятнадцати лет. Жил когда-то в России, чувствовал ее своей, имел полную свободу разъезжать куда угодно, и не велик был труд проехать каких-нибудь триста верст. А все не ехал, все откладывал. И шли и проходили годы, десятилетия. Но вот уже нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда. Надо пользоваться единственным и последним случаем, благо час поздний и никто не встретит меня» [Бунин 2006: 30].

Воспоминания героя, связанные с описываемыми пространственными реалиями, относятся к далекому прошлому. Использование приема парцелляции, нарочито замедляющей темп повествования, в данном случае подчеркивает затрудненность преодоления временной дистанции. Отметим, что длительная протяженность времени контрастирует с небольшим расстоянием («каких-нибудь триста верст»), преодолеть которое не составило бы труда для героя в прошлом («не велик труд»). Если же вести речь о настоящем времени, то пространство России для героя не только утрачивает признаки «своего», но и перестает мыслиться как реальное и преодолимое. Пространственная и временная дистанция сообщает России черты инобытия. Исключительность события преодоления пространственно-временных границ подчеркивается категоричностью утверждения («или теперь, или никогда»).

Название рассказа, относящееся ко времени суток, когда герой совершает путешествие, отсылает к заглавию цикла в целом (Ср.: «Поздний час» (темное время) и «Темные аллеи»). Темное время традиционно осмысляется как пограничное, дающее возможность взаимодействия реального и «ирреального» миров. [Талалаева 2011: 170]. Таким образом, опираясь на мотивную структуру цикла, можно говорить о том, что в рассказе «Позний час» хронотоп проявляет метафизические свойства, позволяя герою совершить путешествие не только в пространстве, но и во времени.

Закономерным представляется то, что путешествие героя начинается с преодоления моста. Мост, выполняющий роль границы между миром живых и мертвых, – частотный образ в фольклорной традиции. В качестве примера можно привести образ Калинова моста в русских сказках, являющийся переходным между миром «своим» и «чужим». Именно на этом мосту происходят сражения русских богатырей с нечистью, в частности, со змеями – постоянными обитателями этого места. [Пропп 200: 232]. В данном случае ассоциации с миром смерти вызывает целый комплекс описательных характеристик города: мост «грубо-древний, горбатый и как будто даже не каменный, а какой-то окаменевший от времени до вечной несокрушимости»; пароход кажется пустым («так молчалив он был»); «тут на мосту фонарей нет, и он

сухой и пыльный»; «улица чернела»; «в городе не было нигде ни единого огня, ни одной живой души». Безлюдность пространства в настоящем становится маркером безжизненности мира, в который попадает герой, и контрастирует с воспоминаниями о прошлом, в котором рассказчик постоянно окружен людьми (например, в описании эпизода пожара влюбленные оказываются в толпе).

Отсутствует в настоящем и умершая героиня рассказа, к образу которой рассказчик обращается в своих воспоминаниях. Она всецело принадлежит миру прошлого, поэтому преодоление пространственно-временной дистанции в данном случае знаменует постепенное приближение героя к возлюбленной. В частности, показательно варьирование номинации «она» и «ты» по мере движения героя через город: «Она в нем была таинственна и оскорбительно не обращала на меня внимания…»; «…я слышал запах твоих девичьих волос, шеи, холстинкового платья – и вот вдруг решился, взял, весь замирая, твою руку…».

Кроме того, следует обратить внимание на вариативность характеристик пространственного положения героя по мере развертывания повествования: он предстает то в движении, то в статике. Перед тем как окончательно окунуться в мир прошлого, герой садится на тумбу возле одного купеческого дома и именно тогда в его голове возникает та самая ночь, когда они с возлюбленной встретились в саду «в те далёкие, наши с ней времена». Дальнейшие события относятся к плану прошлого, но высокая степень детализации воспоминания (например, блестящая крыша дома, цвет платья героини, блеск ее глаз) позволяет максимально приблизить его к настоящему и способствует органичному погружению читателя во времена молодости главного героя. Настоящее и прошлое сливаются в одно целое, и время таким образом приобретает статус «вечного». Особое значение в указанной ситуации вневременного существования героя имеет пространство сада. В размышлениях повествователя оно достигает почти космических размеров («Какой мир! Какое благополучие!») и связывается с мотивом Божественного покровительства («Спите спокойно, добрые люди, вас стережёт божье благоволение»). По всей видимости, данный локус может быть соотнесен с райским садом. Древнегреческое слово παράδεισος – буквально переводится как «огражденный сад». Образы рая в христианских текстах и иконографии связаны с пространствами сада, города и небесным миром. Причем «сад» и «город» в этом значении «эквивалентны как образы пространства “отовсюду ограждённого” <…> и постольку умиротворённого, укрытого, упорядоченного и украшенного, обжитого и дружественного человеку – в противоположность “тьме внешней” (Матф. 22, 13), лежащему за стенами хаосу»

[Аверинцев 1980: 852]. Пространство сада в рассказе отождествляется с райским миром именно как огражденное, умиротворенное место счастья героя, в котором он пребывает со своей возлюбленной в блаженном состоянии, подобно первым людям. На это указывает и «безгрешно» сияющий над двором месяц, и белое платье героини как знак «невинности и чистоты» [Соловьева 2016: 170], и мысли о «будущей жизни» не на земле, которые посещают рассказчика.

Значимым в понимании смысла рассказа является то, что, находясь в саду, герой замечает «заросшую сухими травами дорожку, пропадавшую под другими яблонями». Таким образом, теряется обозримое направление движения, и герой обретает возможность иного существования: попадая в сад, на некоторое время становится статичным и перестает быть «героем дороги». Причём это осуществляется как в буквальном (герой садится на скамейку), так и в метафорическом смысле (любовь дает ему чувство стабильности, постоянства). Любовь в данном случае помогает бунинскому герою обрести своё место в мире, и в силу этого, противостоит мотиву странничества. Вневременной характер любви, отсылающей нас именно к легендарному библейскому прошлому, усиливает ощущение неизменности происходящего. Образ заросшей тропы можно рассматривать как метафорическую реализацию победы природного, стихийного начала над упорядоченным, искусственно созданным. Природное начало доминирует над человеческим, и, следовательно, мотив зарастания тропы свидетельствует не о разрушении, а, наоборот, об обретении первоначального, состояния внутри человека.

В контексте рассуждений о символизме дороги в цикле «Темные аллеи» следует обратить внимание на астральные мотивы, возникающие в рассказе «Поздний час». В роли «путеводных» светил в данном случае выступают месяц и звезда, которые соотносятся с образами рассказчика и его возлюбленной по принципу параллелизма: «Я шёл – большой месяц тоже шёл», во время ночного свидания в саду «высоко и безгрешно сияет над двором месяц». Возлюбленная рассказчика сопоставляется со звездой: она такая же «бесстрастная» и вместе с тем «беззвучно говорившая», а в финале рассказа, уже после смерти героини – «немая, неподвижная». Значения образа звезды детально разработаны в мифологическом и религиозном контексте, кроме того широкое распространение имеет этот образ в литературной традиции. «В Пс.8:4 говорится, что звёзды и луна сделаны “перстами” Бога» [Райкен, Уилхойт, Лонгман 2005: 366]. Кроме того, образ звезды нередко соотносится с человеком. «В апокалиптическом видении Даниила пробудившийся к вечной жизни “будет сиять, как светила на тверди.. как

звезды, во веки, навсегда" (Дан. 12:3)» [Там же]. «Христос в Новом Завете метафорически сравнивается с "утренней звездой" (2 Пет. 1:19; Отк. 22:16)» [Там же]. В существование зависимости жизни людей от небесных тел верили и в античные времена. Так, в греческих астральных мифах происхождение небесных светил объяснялось вознесением на небо и сопутствующим ему преображением мифологических героев (Большая медведица – Каллисто, созвездие Девы – Эригона, Плеяды – семь сестер, дочерей Атланта, Близнецы – братья Диоскуры и т.д.) [Иванов 1991: 117].

Частотным является образ звезды в русской литературной традиции. Как отмечает Л. Я. Гинзбург, в лирике XIX в. формируется своего рода поэтический словарь с условными словами-символами, среди которых в том числе и «звезда» [Гинзбург 1997: 39]. Можно говорить о том, что в русской романтической поэзии образ звезды, созерцаемой человеком, формирует аксиологическую вертикаль, задающую дихотомию земли и неба, временного и вечного, смерти и бессмертия, реальности и идеала и пр. Своеобразной поэтической константой становится ассоциативная связь образа возлюбленной со звездой (Ср.: «Редеет облаков летучая гряда…» А. С. Пушкина, «Еще томлюсь тоской желаний…» Ф. И. Тютчева и пр.). Соотнесённый со звездой образ возлюбленной в «Позднем часе» намечает вектор устремления героя: если в пространстве сада она выглядывает «из-за какого-то другого сада», то в конце рассказа звезда оказывается прямо перед ним. Интересно, что герой, увидев «неподвижную» звезду», тоже становится статичным. Таким образом, по мере своего движения герой все более приобщается к иному миру, и в финале рассказа (на кладбище) его статичность перестает быть временной, приобретая черты физиологической смерти (сердце героя «так и осталось стоять»).

Закономерным представляется, что в финале рассказа герой оказывается на городском кладбище. В литературной традиции кладбище семантизируется не только как место смерти, но и как пространство памяти и вечности. Одним из наиболее известных произведений, воссоздающих образ кладбища, является «Элегия, написанная на сельском кладбище» Т. Грэя, переведённая на русский язык В. А. Жуковским. В элегии Грэя намечаются основные характеристики «кладбищенской» лирики: в отличие от «страшных» баллад, восходящих к готической литературе, она наполнена философскими рассуждениями о бренности бытия, смысле человеческого существования, возможности духовного бессмертия и пр. Для бунинского рассказа характерно именно такое элегическое по сути мировоспрятие. В контекст указанной традиции вполне вписывается мотив уединения рассказчика, его воспоминания о

прошлом, размышления о скоротечности человеческой жизни: «Да и у меня все умерли; и не только родные, но и многие, многие, с кем я, в дружбе или приятельстве, начинал жизнь, давно ли начинали и они, уверенные, что ей и конца не будет, а все началось, протекло и завершилось на моих глазах, – так быстро и на моих глазах».

Окончание путешествия на городском кладбище становится своеобразным итогом не только повествования, но и жизненного пути героя. Именно в пространстве кладбища рассказчик сталкивается с какой-то неведомой и непреодолимой силой, которая заставляет его сойти с пути и остановиться («Вдруг что-то мелькнуло и с бешеной быстротой, темным клубком понеслось на меня – я, вне себя, шарахнулся в сторону»), после чего его «сердце рванулось и замерло» и «так и осталось стоять».

Таким образом, все топосы, описываемые в рассказе «Поздний час» (Россия, мост, город, сад, кладбище), имеют символическое значение. Реальное пространство в указанном рассказе, как и в цикле в целом, имеет тенденцию к превращению в условно-реальное. Метафизическое измерение хронотопа в рассказе создает ощущение вневременности происходящего и дает возможность осмыслить прогулку героя по городским улицам как путешествие в мир прошлого, во время которого переоцениваются философские категории жизни и смерти, любви, вечности, покоя. Дорога, таким образом, становится метафорой жизненного пути, а остановка – смерти, которая, в свою очередь, не имеет трагического смысла, а оценивается как неизменный закон бытия.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Рай // Мифы народов мира. М. : Сов. энциклопедия, 2008. С. 852-854.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Худож. литература, 1976. 121 с.

Бунин И. А. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Воскресенье, 2006. Т. 6. 488 с.

Гинзбург Л. Я. О лирике. М. : Интрада, 1997. 409 с.

Иванов В. В. Астральные мифы // Мифы народов мира. М. : Сов. энциклопедия, 2008. С. 97-98.

Ларош П., Маевская Е. Французско-русский. Русско-французский словарь. М. : ЛадКом, 2013. 674 с.

Пращерук Н. В. Феноменология И. А. Бунина : авторское сознание и его пространственная структура : автореферат дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 1999. 34 с.

Пропп В. Я. Русская сказка. М. : Лабиринт, 2000. 232 с.

Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов. СПб. : Библия для всех, 2005. 366 с.

Руднева О. В. Концептуализация пейзажа в малой прозе И. А. Бунина. Сургут : Изд-во СурГПУ, 2007. 56 с.

Смирнова А. И. Литература русского зарубежья (1920-1990). М. : Флинта, 2012. 640 с.

Соловьева Н. В. Обозначение цвета в цикле рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи». Нижний Тагил : Изд-во Нижнетагильский государственного социально-педагогического института, 2016. 170 с.

Талалаева О. Г. Проза И. А. Бунина и готическая традиция в русской литературе. Тамбов : Вестник ТГУ, 2011. Вып. 7. 170 с.

Федотова В. В. Поэтика дневниковой прозы И. А. Бунина : дис канд. филол. наук. Казань, 2010. 182 с.

Щербицкая И. В. Символизм пространства в цикле И. А. Бунина «Темные аллеи» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 22. № 53. С. 255-260.

Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии (проза И. А. Бунина 1930 – 1940-х гг.). Омск : Изд-во ОмГПУ, 1997. 240 с.

REFERENCES

Averintsev S. S. Ray // Mify narodov mira. M. : Sov. entsiklopediya, 2008. S. 852-854.

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M. : Khudozh. literatura, 1976. 121 s.

Bunin I. A. Poln. sobr. soch. : v 13 t. M. : Voskresen'e, 2006. T. 6. 488 s.

Ginzburg L. Ya. O lirike. M. : Intrada, 1997. 409 s.

Ivanov V. V. Astral'nye mify // Mify narodov mira. M. : Sov. entsiklopediya, 2008. S. 97-98.

Larosh P., Maevskaya E. Frantsuzsko-russkiy. Russko-frantsuzskiy slovar'. M. : LadKom, 2013. 674 s.

Prashcheruk N. V. Fenomenologiya I. A. Bunina : avtorskoe soznanie i ego prostranstvennaya struktura : avtoreferat dis. ... doktora filol. nauk. Ekaterinburg, 1999. 34 s.

Propp V. Ya. Russkaya skazka. M. : Labirint, 2000. 232 s.

Rayken L., Uilkhoyt D., Longman T. Slovar' bibleyskikh obrazov. SPb. : Bibliya dlya vsekh, 2005. 366 s.

Rudneva O. V. Kontseptualizatsiya peyzazha v maloy proze I. A. Bunina. Surgut : Izd-vo SurGPU, 2007. 56 s.

Smirnova A. I. Literatura russkogo zarubezh'ya (1920-1990). M. : Flinta, 2012. 640 s.

Solov'eva N. V. Oboznachenie tsveta v tsikle rasskazov I. A. Bunina «Temnye allei». Nizhniy Tagil : Izd-vo Nizhnetagil'skiy gosudarstvennogo sotsial'no-pedagogicheskogo instituta, 2016. 170 s.

Talalaeva O. G. Proza I. A. Bunina i goticheskaya traditsiya v russkoy literature. Tambov : Vestnik TGU, 2011. Vyp. 7. 170 s.

Fedotova V. V. Poetika dnevnikovoy prozy I. A. Bunina : dis kand. filol. nauk. Kazan', 2010. 182 s.

Shcherbitskaya I. V. Simvolizm prostranstva v tsikle I. A. Bunina «Temnye allei» // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. 2007. T. 22. № 53. S. 255-260.

Shtern M. S. V poiskakh utrachennoy garmonii (proza I. A. Bunina 1930 – 1940-kh gg.). Omsk : Izd-vo OmGPU, 1997. 240 s.

А. В. ЛОЖКОВА
*(Уральский государственный университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-193.5

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПИТАФИЯ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема жанровой специфики литературной эпитафии. Автор отмечает особую сложность данной проблемы, обусловленную двойственной природой жанра, принадлежащего как к литературной, так и внелитературной реальности. Заявлена необходимость системного подхода к решению ряда взаимосвязанных вопросов, касающихся как специфики функционирования эпитафии, так и ее восприятия и теоретического осмысления. Основное внимание уделено вопросу о взаимоотношениях понятий «надпись» и «эпитафия». Предложен подход к разграничению фольклорной и литературной эпитафии как генетически взаимосвязанных, но не тождественных форм. Охарактеризованы основные жанровые признаки литературной эпитафии в их соотнесенности с ее фольклорным аналогом. Особо рассмотрена проблема своеобразия субъектной организации и хронотопа как ведущих жанровых признаков литературной эпитафии. Автор статьи определяет эпитафию как полисубъектный жанр, которому свойственна сложная организация художественного времени и пространства: прошлое, настоящее и будущее тесно переплетаются между собой, благодаря чему значительно обогащается содержательный потенциал жанра.

Ключевые слова: эпитафии; надписи; литературные жанры; субъекты переживания; хронотопы.

Будучи одной из древнейших поэтических форм, эпитафия издавна привлекала внимание филологов, однако ее жанровая специфика до сих пор не вполне ясна, на что неоднократно указывалось в литературоведении. С. И. Николаев объясняет недостаточную изученность эпитафии ее «двойственной» природой, обусловленной принадлежностью как к литературной, так и к внелитературной реальности: «Отграничить реальную эпитафию от литературной довольно сложно, а иногда и просто невозможно. Если в обоих типах соблюдены все формальные признаки, то отнести какую-либо надпись к реальной или литературной можно только за счет *внетекстовых* (Курсив авт. – А. Л.) данных: публикация в некрополе или литературном журнале, эпитафия историческому деятелю минувшей эпохи, перевод, литературный конкурс (например, цикл эпитафий И. Ф. Богдановичу в “Вестнике Европы”) и т. п. Но и этих данных бывает недостаточно: в литературном журна-

© Ложкова А. В., 2018

ле публиковались реальные надписи, переводились реальные эпитафии, сочинение надписи историческому деятелю завершалось ее увековечиванием (надпись М. В. Ломоносова на раке Димитрия Ростовского) и пр. Дело осложняется тем, что литературная эпитафия стремится к полному подобию реальной, вплоть до сопроводительной пометы типа “высечена на надгробном камне”» [Николаев 1989: 49]. По мнению исследователя, следует принимать во внимание и зависимость понимания природы жанра от особенностей литературного сознания, представлений той или иной литературной эпохи. Так, в поэтиках XVIII века эпитафия рассматривалась то как разновидность эпиграммы, то как обязательная составная часть диптиха «стихов на кончину» (вкупе, например, с одой). [Там же: 51-52]. Но основная трудность интересующей нас проблемы заключается в том, что ее решение невозможно без системного осмысления целого ряда тесно связанных друг с другом вопросов: нерешенность одного из них влечет за собой невозможность сколько-нибудь ясного освещения остальных.

Одно из направлений изучения эпитафии, по С. И. Николаеву, – особенности поэтики «изображенного» слова: «…эпитафия – это надпись, неотъемлемая часть мемориальной скульптуры и пластики» [Там же: 53]. В данном вопросе исследователь солидаризируется с Л. В. Пумпянским, утверждавшим: «Надпись в эпоху классицизма, т. е. в свое собственное время, вовсе не была тем печатным произведением, в виде которого она существует для нас. Надпись входила в архитектурно-театральное целое с девизом, эмблемой, декоративным сооружением (пирамида, обелиск, колонны), элементами аллегорической живописи и светового искусства; в отрыве от них, в печатном виде, она теряет свою художественную функцию и может быть понята лишь приблизительно и неотчетливо» [Пумпянский 1983: 36].

Однако данный подход быстро обнаруживает множество «подводных камней». Каково, например, будет положение орнамента (частого элемента надгробной надписи), стиль которого должен коррелировать одновременно и с используемым в надписи шрифтом, и с формой самого надгробия? Орнамент напрямую связан с надгробным памятником и не может существовать вне него. Следует ли, исходя из этого, включать в надгробную надпись, и, соответственно, в эпитафию, и его тоже? Рассуждая подобным образом, можно в конце концов прийти к выводу о том, что эпитафией является все надгробие полностью (его форма также имеет смысловую нагруженность), что окажется приравниванием целого к собственной части.

Подобные сложности на практике приводят к компромиссным решениям, одно из которых находим в работе Т. С. Царьковой «Рус-

ская стихотворная эпитафия XIX–XX веков: Источники. Эволюция. Поэтика»: «Еще раз подчеркнув, что эпитафией по определению является *вся надпись* (Курсив наш – А. Л.), воспроизведенная на памятнике или предполагавшаяся для такого воспроизведения (литературная эпитафия), в настоящем литературоведческом исследовании мы будем анализировать только ее стихотворную часть как лирический жанр русской поэзии (в широком значении понятия “поэзия”), обращаясь к прозаической формулярной части лишь в необходимых случаях как к источнику дополнительных сведений об адресате, тексту, корреспондирующему со стихотворным» [Царькова 1999: 13]. Такое решение существенно расширяет контекстное поле литературного жанра, однако мы позволим себе усомниться в его непреложности.

Дело в том, что уже на ранних этапах своего существования эпитафия находилась в весьма непростых отношениях с надгробием. Так, Н. В. Брагинская, размышляя о фольклорных корнях жанра, на основе скрупулезного анализа источников приходит к выводу о том, что он зарождается еще в дописьменную эпоху и восходит к устным речам или песням, которые, в отличие от эпикедия и трена, поначалу даже не были тесно связаны с обрядом и могли сочиняться позже, после похорон [Брагинская 1983: 123-124]. Таким образом изначально эпитафия, а точнее, ее протоформа, могла существовать отдельно от надгробия, связь между ними установилась не сразу. Более того, первые надгробные надписи, по-видимому, представляли собой простые обозначения имени умершего. Чтобы воздать ему память, требовалось устно воспроизвести общеизвестные эпитафические формулы, подставляя в них имя, указанное на могиле [Там же: 123-124].

В данном контексте представляются важными наблюдения Э. Б. Арутюнян, согласно которым, войдя в погребальный обряд в качестве экспрессивного элемента, скорее всего, оберега, призванного удержать умершего в могиле, древние эпитафии поначалу играли служебную роль вербальных комментариев к ритуалу и в данном качестве были затабуированы. Особый интерес в этом плане вызывают описанные исследовательницей плиты V–VII вв.: «Тексты эпитафий не всегда рассматривались как сообщения, направленные внешнему миру и предназначенные для прочтения. Наиболее известные могильные плиты с надписями, выполненными старшим футарком, датируемыми V и VII вв., были обнаружены зарытыми в могилу текстом вниз (Кюльвер, остров Готлиб; Эггья, западная Норвегия)». [Арутюнян 2008: 143]. По мысли автора работы, такие плиты знаменуют следующий за начальным этап вербализации ритуала: «…прежнее табуирование … присутствует и здесь, преломляясь в недоступность текста для прочтения

людьми, его сокрытость, сокровенность. Таким образом, текст на могильной плите, табуированный для прочтения, усиливал сакральный характер ритуала и олицетворял собой границу между сакральным и профанным мирами» [Там же: 143]. Магическая функция оберега дает о себе знать и тогда, когда надгробная надпись уже открывается для прочтения, но при этом представляет собой проклятие, адресованное тем, кто осмелится потревожить прах умершего, или мольбу об отвращении беды [Арутюнян 2010: 171-172].

Отсюда следует ряд выводов. Во-первых, понятия «надгробная надпись» и «эпитафия» близки, но не тождественны. Не всякая надгробная надпись является эпитафией. Приведенные Э. Б. Арутюнян примеры текстов, не предназначенных для чтения, как и упомянутые Н. В. Брагинской надписи-имена эпитафиями не являются. Но всякая эпитафия – обязательно надпись. Как особый, письменный, фольклорный жанр она родилась именно тогда, когда устная протоформа была материализована в надпись, предназначенную для прочтения любым, кто окажется рядом с могильной плитой.

Очевидно, что на следующем этапе размышлений следует определить признаки, по которым мы можем уверенно отделить надпись от эпитафии. Данной проблеме уделила значительное внимание Т. С. Царькова. Обобщив наблюдения и размышления, большого числа предшественников, специально занимавшихся изучением эпитафии на протяжении XVIII–XX вв., она в итоге выделила следующие жанровые параметры.

1. Эпитафия – краткая форма. Лаконичность придает жанровым признакам особо четкий и ясный характер.
2. Эпитафии свойственна особая форма повествования: она всегда оформляется в виде речевого обращения близких к самому умершему, или к читающему эпитафию прохожему; самого умершего к близким, или к тому же читающему прохожему; обе стороны могут обращаться к Богу. В качестве возможного повествователя Т. С. Царьковой также упомянуты и отмечены как редкие в русской поэзии камень, памятник, могила.
3. Жесткая ограниченность содержательного уровня: «Жанр монотемен, он всегда – итог жизни, даже если этот итог выражается лишь как трагическое восприятие смерти, на эмоциональном уровне» [Царькова 1999: 61].
4. Установка на эпиграфичность.

Приняв указанные в исследовании Т. С. Царьковой признаки эпитафии в качестве основных жанровых маркеров, мы считаем необхо-

димым уточнить, что все они характерны для той формы, в которой эпитафия функционирует на уровне внелитературном, в качестве фактической надписи на надгробии. В научной практике за ней закрепились определения «реальная», «кладбищенская». Нам ближе позиция Н. В. Брагинской, которая рассматривает данную форму как особый, письменный фольклорный жанр. Его фольклорная природа явственно проявляется в таких специфических особенностях, как анонимность, вписанность в ритуал или обряд, и, наконец, установка на устный характер прочтения, диктующая особый характер речевой организации текста: «Дело в том, что надгробная надпись в том или ином виде содержит прямую речь. Текст эпитафии исходит от ее персонажа. Персонажей немного: умерший, могила, памятник, путник, посвятитель памятника, родственник. Прямая речь персонажа эпитафии отличается от прямой речи в “обычном” литературном произведении. В последнем случае прямая речь не делает текст устным, потому что читатель сохраняет дистанцию между моментом чтения и моментом произнесения речей героем. Текст же эпитафии устроен так, что его произнесение актуализирует присутствие персонажа. Читатель произносит обращенные к нему слова – это говорит памятник, умерший или могила, стоящему перед ним путнику; читатель произносит слова путника и в тот же момент оказывается персонажем эпитафии, совпадает с ним, принужден играть его роль. Соприсутствие исполнителя и слушателя – специфическая черта фольклора. Чтобы фольклорное исполнение отличалось от актерского чтения литературного текста, исполнитель должен быть соавтором текста, должен создавать непосредственно перед слушателями свой вариант произведения» [Брагинская 1983: 126-127].

О фольклорном характере кладбищенской эпитафии свидетельствует и высокий уровень ее содержательной и формальной традиционности. Устойчивый характер традиционных элементов позволяет исследователям определять эпитафию как формульный жанр [Веселова 2006: 133].

Когда речь заходит об эпитафии как литературном жанре, проблема его идентификации несколько усложняется. Процесс формирования литературной эпитафии, роль, которую в нем играла фольклорная традиция – тема отдельного специального исследования. О том, насколько данный процесс был сложен, можно судить, например, по материалам, изученным А. И. Хоментовской [Хоментовская 1995]. Для нас в рамках данной публикации важно поставить вопрос: с какого момента можно говорить о рождении эпитафии как литературного жанра?

Мы полагаем, что это момент, когда связь «эпитафия-надпись», имевшая для фольклорной формы буквальный смысл, формализуется, переводится на уровень поэтически условный, то есть манифестирует-

ся с помощью особых приемов: устойчивых формул (обращение к прохожему, горестное восклицание и т.п.), использования образов со специфической маркировкой (камень, могила и т.п.). Наличие надгробной надписи как таковой при этом вовсе не обязательно, и чаще всего отсутствует. В связи с этим у нас вызывает сомнения следующее утверждение Т. С. Царьковой: «Эпитафия по определению *надпись* (Курсив авт. – А. Л.)… Когда же авторская установка на *надпись* отсутствует, мы имеем дело с произведением другого жанра, чаще всего с лирическим стихотворением элегического тона. Даже если при этом автор озаглавил свое произведение “Эпитафия” (часто встречаемое заглавие стихотворений), название, декларирующее жанр, вступает в противоречие с его жанровой природой» [Царькова 1999: 61]. С нашей точки зрения, наличие заголовка «Эпитафия» как раз и является такой, предельно редуцированной, формой реализации установки на надпись. Заголовок произведения входит в его текст в качестве специфического элемента художественной структуры. Следовательно, назвав свое стихотворение «эпитафия», автор уже фиксирует его эпиграфический характер, и, следовательно, ни о каком конфликте с жанровой природой поэтического высказывания речь идти не может.

Другое дело, что некоторые признаки фольклорной эпитафии и ее литературного аналога могут заметно отличаться. И прежде всего, на наш взгляд, следует обратить внимание на такой важнейший носитель жанровой специфики, как субъектная организация текста.

В фольклорной эпитафии она довольно проста: в качестве субъекта высказывания выступает некий сочинитель надписи, который либо выражает чувство скорби по умершему, либо от лица умершего напоминает еще живущим об участи всех смертных. И в том, и в другом случае выражается обобщенное представление о мироустройстве, в целом характерное для фольклора, с чем, собственно, коррелирует анонимный формульный характер высказывания.

Однако появление в текстах надгробных надписей имени умершего, упоминание его качеств, обозначение характера родственных отношений с сочинителем текста намечало дорогу к постепенному усложнению субъектной организации текста, в полной мере проявившемуся в литературной эпитафии.

Сохраняя верность наличию устойчивых формульных конструкций, литературная эпитафия, однако, наполняет их сложным и порой неоднозначным смыслом. В этом отношении ее можно охарактеризовать как полисубъектную форму.

Так, с одной стороны, в эпитафии представлен некий текст, сочиненный близким умершему человеком под влиянием эмоций, пережи-

ваний, связанных с понесенной утратой. Сочинитель надписи тем самым выражает свою скорбь (не всегда, могут быть и иные чувства). Характер этого переживания может отличаться специфической сложностью, обусловленной диалектическим единством общечеловеческого и индивидуального, что позволяет увидеть за скупыми строчками краткого высказывания более или менее ясные очертания образа скорбящего.

С другой стороны, в эпитафическом высказывании намечается и образ умершего, причем мы видим его таким, каким он запечатлелся в памяти скорбящего, то есть в значительной степени субъективированным.

Особенно сложны структуры, когда текст представляет собой высказывание от имени умершего (его обращение к прохожему из могилы и т. п.). Формально субъектом выражаемого сознания в данном случае выступает умерший. Но текст сочинен не им, а тем, кто по нему скорбит (или не скорбит). Следовательно, внутренний мир умершего, его чувства, переживания раскрываются читателю не в их объективной реальности, но сквозь призму их преломления в сознании фактического «сочинителя» текста эпитафии. В итоге возникает наложение образов, один просвечивает через другой, окрашивается его субъективностью. Сложная система взаимных отражений обладает большим потенциалом в лирическом раскрытии внутреннего мира личности. Специфическим вариантом такой структуры являются так называемые автоэпитафии: надписи, сочиненные самим умершим еще до его смерти. В таком случае можно говорить о взаимном наложении двух состояний одного и того же субъекта: сочиняя эпитафию для собственного надгробия, человек вкладывает в нее чувства, которые он, в данный момент еще живущий, гипотетически должен испытывать, переместившись в потусторонний мир.

Наконец, в структуре эпитафии по умолчанию предполагается наличие еще одного субъекта – носителя воспринимающего сознания (прохожий). Его реакция в тексте не представлена формально, но вместе с тем все содержание эпитафии направлено на формирование вполне определенного эмоционального отклика. При этом следует различать образ читающего надпись и фактического читателя литературного произведения. Они не тождественны, однако именно в эпитафии возможно их максимальное сближение за счет того, что реальный читатель в процессе восприятия текста, незаметно для себя, примеряет «маску» условного адресата, обогащая его потенциальную реакцию личными переживаниями.

Такая сложная структура делает возможным увеличение объема литературной эпитафии.

Следует обратить внимание и на такую специфическую особенность эпитафии, как сложный жанровый хронотоп. Эмоциональное напряжение в ней обусловлено наложением нескольких временных пластов. Момент восприятия надписи условным «прохожим» оказывается связан с памятью о прошлом, которое запечатлено в ее тексте, воскрешающем специфические взаимоотношения умершего и скорбящего. При этом следует понимать, что и сама надпись могла быть сделана давным-давно, и нет никакой уверенности в том, что тот, кто ее сделал, до сих пор жив. Вместе с тем надпись обращает мысль читающего в будущее, напоминая об ожидающей и его участи. Столь же сложны и пространственные контуры жанра: содержательное напряжение возникает на границе двух миров – земного и потустороннего. При этом земное пространство, в отличие от потустороннего, оказывается подвластно течению времени, обладающего разрушительными свойствами: момент создания надгробия и момент прочтения надписи на нем может разделять много лет, в течение которых не исключены необратимые изменения в состоянии памятника (например, вероятно его превращение в обломки, надпись может быть частично стерта и т.д.).

Сложное взаимоналожение прошлого, настоящего и будущего размыкает формальные границы жанрового хронотопа, обогащая лаконичную форму значительным содержательным потенциалом.

В заключение следует упомянуть о том, что литературная эпитафия, в свою очередь, может влиять на фольклорную, как в плане ее жанровых особенностей, так и в виде прямой цитации, что неоднократно отмечалось исследователями.

Замечания, представленные в данной публикации побуждают к дальнейшим размышлениям как о жанровой природе эпитафии, так и об ее эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнян Э. Б. О генезисе полиадресованности в текстах эпитафий // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2008. № 85. С. 142-149.

Арутюнян Э. Б. Эпитафия У. Шекспира как пример преемственности жанров в текстах эпитафий // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2010. № 124. С. 171-177.

Брагинская Н. В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст : Семантика и структура. М. : Наука, 1983. С. 119-139.

Веселова В. Эпитафия – формульный жанр : русская стихотворная эпитафия 18-20 вв. // Вопросы литературы. 2006. Март-апр. (№ 2). С. 133-145.

Николаев С. И. Проблемы изучения малых стихотворных жанров. (эпитафия) // XVIII век. Сб. 16. Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л. : Наука, 1989. С. 44-55.

Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14. Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л. : Наука, 1983. С. 3-44.

Хоментовская А. И. Итальянская гуманистическая эпитафия : Ее судьба и проблематика. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. 292 с.

Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков : Источники. Эволюция. Поэтика. СПб. : Рус.-Балт. информ. центр БЛИЦ, 1999. 198 с.

REFERENCES

Arutyunyan E. B. O genezise poliadresovannosti v tekstakh epitafiy // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universi-teta im. A. I. Gertsena. SPb., 2008. № 85. S. 142-149.

Arutyunyan E. B. Epitafiya U. Shekspira kak primer preemstvenno-sti zhanrov v tekstakh epitafiy // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstven-nogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. SPb., 2010. № 124. S. 171-177.

Braginskaya N. V. Epitafiya kak pis'mennyy fol'klor // Tekst : Semantika i struktura. M. : Nauka, 1983. S. 119-139.

Veselova V. Epitafiya – formul'nyy zhanr : russkaya stikhotvornaya epitafiya 18-20 vv. // Voprosy literatury. 2006. Mart-apr. (№ 2). S. 133-145.

Nikolaev S. I. Problemy izucheniya malykh stikhotvornykh zhanrov. (epitafiya) // XVIII vek. Sb. 16. Itogi i problemy izucheniya russkoy literatury XVIII veka. L. : Nauka, 1989. S. 44-55.

Pumpyanskiy L. V. Lomonosov i nemetskaya shkola razuma // XVIII vek. Sb. 14. Russkaya literatura XVIII – nachala KhIKh veka v obshchestvenno-kul'turnom kontekste. L. : Nauka, 1983. S. 3-44.

Khomentovskaya A. I. Ital'yanskaya gumanisticheskaya epitafiya : Ee sud'ba i problematika. SPb. : Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 1995. 292 s.

Tsar'kova T. S. Russkaya stikhotvornaya epitafiya XIX–XX vekov : Istochniki. Evolyutsiya. Poetika. SPb. : Rus.-Balt. inform. tsentr BLITs, 1999. 198 s.

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

А. Д. КАКСИН
(Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова, Институт гуманитарных исследований и саяно-алтайской тюркологии, Россия, Абакан)

УДК 821.161.1-32(Тургенев И. С.)

ВОСПЕВАНИЕ «ШИРОТЫ РУССКОЙ НАТУРЫ» В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА: «ПЕВЦЫ» И «МУМУ»

Аннотация. В предлагаемых заметках дается краткая характеристика мировоззренческих позиций и писательского мастерства раннего И. С. Тургенева (1836–1856). Более конкретно речь идет о взглядах писателя на характер, натуру простого человека – русского крестьянина. Проводится мысль о том, что во многих произведениях этого периода (для примера взяты два рассказа, «Певцы» и «Муму») отражен взгляд И. С. Тургенева на русских крестьян как на людей широкой души, благородных и великодушных, способных ценить доброту и красоту окружающего мира. В стиле описания Герасима – великана с ранимой душой и ценителей пения, собирающихся в придорожном кабачке, угадывается искреннее восхищение писателя такими, внутренне глубокими, людьми. Нельзя также не заметить, что читателя привлекает также художественное совершенство той формы, в которой воплощен этот взгляд. Особенная черта всех рассказов раннего Тургенева – легкость слога. Особенно хороши два описания – пути Герасима в деревню и пения Якова, в которых писательское мастерство и творческий стиль автора воплощены наиболее ярко, производят неизгладимое впечатление.

Ключевые слова: герменевтика; литературные образы; литературные герои; идейное содержание; художественный стиль; литературное творчество; крестьянство; русская литература; русские писатели.

Перечитывая произведения русских классиков, всякий раз убеждаешься: некоторые из них обладают какой-то особой притягательной силой. Такие, магнетические, произведения есть в каждом периоде развития русской литературы – и древнем, и во всех последующих [См.: Ермоленко 2014; Зырянов 2016; Ложкова 2017].

Можно предположить, что во многом это обусловлено одним важным их качеством: в них отражен честный, непредвзятый взгляд автора на характер русского человека. Можно сформулировать немно-

© Каксин А. Д., 2018

го иначе: эти произведения ценны для читателя, потому что они обладают равно и художественной ценностью, и психологической глубиной, смысловой емкостью.

Если смотреть на них с позиций литературоведения, можно отметить следующее: они идеально подходят для того, чтобы рассматривать их в рамках такого направления, как герменевтика. Как известно, герменевтика – это теория интерпретации текста и наука о понимании смысла. Этимологию слова-термина соотносят с именем древнегреческого бога торговли, покровителя дорог – Гермеса, передававшего повеления олимпийских богов людям. Подразумевается, что, осуществляя это важное действие, Гермес мог каким-то образом трансформировать исходный текст, то есть доносить не оригинал (или хотя бы копию), а свою интерпретацию. Кажется, что перед нами – две равнозначные ситуации. Сходство, однако, относительно. В ситуации с олимпийскими богами значимо само наличие фигуры транслятора, но что же является промежуточным (одновременно и связующим) звеном между авторским текстом и читателем? По-видимому, этим виртуальным звеном служит следующее обстоятельство: хотя существует и временной разрыв, и разность человеческого материала, все это снимается, нивелируется силой художественного слова. Именно в этом зримо и ярко проявляется эстетическая (или поэтическая) функция языка, производная от других его функций:

«Двумя главнейшими, базовыми функциями языка являются коммуникативная… и когнитивная… К ним тоже в качестве базовых добавляют *эмоциональную* функцию языка – быть одним из средств выражения чувств и эмоций… С эмоциональной функцией … соотносимо выражение творческих потенций, которое в разных научных областях объединено с когнитивной функцией, но наиболее полно реализуется в художественной литературе, особенно в поэзии» [Слюсарева 1990: 564].

Диалектически развивая мысль о сегодняшнем нашем восприятии произведений классиков, можно указать также на ценность тех морально-нравственных устоев, что олицетворяют некоторые персонажи. Обсуждение нравов отдаленной эпохи, поступков героев способствует формированию мировоззрения, воспитанию чувств современных людей. И, прежде всего, в процессе такого обсуждения (в частности, в беседе учителя с учениками) полезно выработать нужную терминологию, то есть определенным образом назвать тот или иной поступок героя (или стиль его поведения). Вот, к примеру, целый ряд поступков людей, героев произведений И. С. Тургенева, трактуется как «уход из мира»: «В прозе И. С. Тургенева ситуация “ухода из мира” представ-

лена в нескольких вариантах: уход из дома…, отъезд из страны…, отказ от прежнего образа жизни…, приход в монастырь…, принадлежность к секте…, уход из жизни… Уход из мира выбирают тогда, когда конфигурация внутреннего мира героев не согласуется с тем, что есть во внешнем мире» [Швецова 2014: 203-204].

Итак, часто до разговора о поступках (действиях) персонажей необходимо обозначить и морально-этическую тему (проблему) произведения. Вот, например, рассказ И. С. Тургенева «Певцы» (1850). Он входит в цикл «Записки охотника», в котором отражены впечатления от странствований Тургенева по Орловской губернии, где располагалась семейная усадьба писателя. Тургенев с удовольствием предавался охоте, много бродил по окрестностям Спасского-Лутовиново, и в поле его зрения попадали и разного рода пейзажи, и местные жители с их бесхитростными нравами. Это общая характеристика, притом всего цикла, а как можно определить тему вот этого конкретного рассказа, «Певцы»? На первый взгляд, можно согласиться с мнением о том, что речь идет опять же о неказистой природе (о неудачном расположении населенного пункта), о бедности крестьян и – вместе с тем – их склонности часто посещать питейное заведение. А как иначе оценивать следующее вступление!? «Небольшое сельцо Колотовка … лежит на скате голого холма, сверху донизу рассеченного страшным оврагом, который, зияя как бездна, вьется, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуще реки, – через реку можно по крайней мере навести мост, – разделяет обе стороны бедной деревушки. … Невеселый вид, нечего сказать, – а между тем всем окрестным жителям хорошо известна дорога в Колотовку: они ездят туда охотно и часто. У самой головы оврага … стоит небольшая четвероугольная избушка… Над дверью избушки прибита голубая дощечка: эта избушка – кабак» [Тургенев 1980: 208].

Вообще, отношение писателя к своим героям вполне определено уже в названии. Как показало одно из исследований раннего творчества И. С. Тургенева, писатель уделял особое внимание вопросу о названии очерков цикла «Записки охотника». «Автор в качестве субъекта сознания неоднократно их изменял, так как ему было важно учесть психологию читателя, который будет воспринимать текст. Поэтому в заглавие рассказов заложена авторская оценка изображаемого, которую и улавливает читатель» [Гареева 2009: 10-11].

Итак, читая дальше, после вступления, этот очерк, читатель понимает, что взгляд на его героев как пьяниц, бездельников – слишком прямолинейный, такой вывод – преждевременный: вовсе не затем, чтобы выпить, местные мужики ездят к означенной избушке. Дело обстоит иначе, значительно сложнее: хозяин заведения – примечательная

личность, с ним интересно вести беседы, к тому же там, оказывается, проводятся состязания в певческом искусстве! И вот в этом состязании певцов и проявляются все лучшие качества простых русских людей: интерес к окружающим, любовь к пению (эстетическое чувство), умение оценить человека и другие. Иными словами, это те качества, которые можно объединить одним наименованием – широта души. Особенно ценятся люди, в которых сильно творческое начало. Яков – именно такой, и то, как он душевно поет, окружающим очень нравится, и они умеют оценить такую манеру пения. Описание пения Якова является центральным эпизодом, этот отрывок является подтверждением писательского мастерства, таланта И. С. Тургенева и лучшим, непревзойденным свидетельством того, что словами очень трудно, но все-таки можно – передать пение! Вот, послушайте.

«– Ну, полно, не робей. Стыдись!.. чего вертишься?.. Пой, как бог тебе велит.

И Дикий-Барин потупился, выжидая.

Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. Все так и впились в него глазами, особенно рядчик, у которого на лице, сквозь обычную самоуверенность и торжество успеха, проступило невольное, легкое беспокойство. Он прислонился к стене и опять положил под себя обе руки, но уже не болтал ногами. Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо – оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Иваныча так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но всё еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебаньем, за вторым – третий, и, понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролегала», – пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал

более – он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжко шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участьем. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыданья внезапно поразили меня... Я оглянулся – жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего; Николай Иваныч потупился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шёпотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого-Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томленье, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке – словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем, вопрошающим взором обвел всех кругом и увидал, что победа была его...» [Тургенев 1980а: 220].

Этот фрагмент можно, конечно, разобрать на отдельные составные части, элементы: он хорош, незаменим на занятиях по основам лингвистического анализа. Достаточно легко выявляются все образные средства, его составляющие: эпитеты и сравнения (чего стоит только одно развернутое сравнение – твердости голоса Якова с чайкой), гиперболы и метафоры. Еще можно отметить совершенно замечательный прием – повтор сочетания ‘пел он / он пел’. … Другими словами, отобраны все самые замечательные средства русского языка, и все вместе они, действительно, совершенно точно передают не что иное, как *пение*. А потом – *восторг* от пения!

« – Яша, – проговорил Дикий-Барин, положил ему руку на плечо и – смолк.

Мы все стояли как оцепенелые. Рядчик тихо встал и подошел к

Якову. “Ты... твоя... ты выиграл”, – произнес он наконец с трудом и бросился вон из комнаты.

Его быстрое, решительное движение как будто нарушило очарованье: все вдруг заговорили шумно, радостно. Обалдуй подпрыгнул кверху, залепетал, замахал руками, как мельница крыльями; Моргач, ковыляя, подошел к Якову и стал с ним целоваться; Николай Иваныч приподнялся и торжественно объявил, что прибавляет от себя еще осьмуху пива» [Тургенев 1980а: 220].

Это что касается формы и смыслового ядра данного отрывка. А вот если характеризовать тематическое, идейное содержание всего рассказа – в чем оно? Думается, что автором руководило подсознательное желание показать широту души русского человека, его стремление, хоть на непродолжительное время, отдаться восприятию прекрасного, самоё умение оценить мастерство человека в каком-либо деле.

Эти замечательные качества простого русского человека показаны и в других произведениях И. С. Тургенева этого периода. В их ряду находится, конечно, и известный рассказ «Муму» (1852). Об идее и содержании рассказа выскажемся ниже, а для начала обратим внимание опять же на необыкновенную легкость и прелесть стиля раннего Тургенева. Слагаемые этого стиля рассыпаны по всему тексту рассказа, во многих местах они не очень заметны, трудно различимы, но вот в концовке обнаруживаются во всей полноте и яркости. Отметим, что и здесь их средоточие являет собой цельный и совершенный фрагмент, и даже повтор, подобный повтору в «Певцах», имеет место быть: *шагал*, *спешил* (он) / *он шел*…

«А между тем в ту самую пору по Т…у шоссе усердно и безостановочно шагал какой-то великан, с мешком за плечами и с длинной палкой в руках. Это был Герасим. Он спешил без оглядки, спешил домой, к себе в деревню, на родину. Утопив бедную Муму, он прибежал в свою каморку, проворно уложил кой-какие пожитки в старую попону, связал ее узлом, взвалил на плечо да и был таков. Дорогу он хорошо заметил еще тогда, когда его везли в Москву; деревня, из которой барыня его взяла, лежала всего в двадцати пяти верстах от шоссе. Он шел по нем с какой-то несокрушимой отвагой, с отчаянной и вместе радостной решимостью. Он шел; широко распахнулась его грудь; глаза жадно и прямо устремились вперед. Он торопился, как будто мать-старушка ждала его на родине, как будто она звала его к себе после долгого странствования на чужой стороне, в чужих людях… Только что наступившая летняя ночь была тиха и тепла; с одной стороны, там, где солнце закатилось, край неба еще белел и слабо румянился последним отблеском исчезавшего дня, – с другой стороны уже вздымал-

ся синий, седой сумрак. Ночь шла оттуда. Перепела сотнями гремели кругом, взапуски переклинивались коростели… Герасим не мог их слышать, не мог он слышать также чуткого ночного шушуканья деревьев, мимо которых его проносили сильные его ноги, но он чувствовал знакомый запах поспевающей ржи, которым так и веяло с темных полей, чувствовал, как ветер, летевший к нему навстречу – ветер с родины – ласково ударял в его лицо, играл в его волосах и бороде; видел перед собой белеющую дорогу – дорогу домой, прямую как стрела; видел в небе несчетные звезды, светившие его пути, и как лев выступал сильно и бодро, так что когда восходящее солнце озарило своими влажно-красными лучами только что расходившегося молодца, между Москвой и им легло уже тридцать пять верст…» [Тургенев 1980b: 270].

Тема «широты души» преломляется здесь совершенно неожиданным образом. Герасим с самого начала тяготился жизнью в городе: ему было там тесно, не было ни широких далей, ни людей, близких ему по душевному складу. И вот случилось! Действие, которое было противно его душе, но которое он вынужденно осуществил, «прорвало плотину»: на пути от реки к дому барыни он, очевидно, уже решил, что больше не останется там, уйдет в деревню. И это было единственно правильное решение, поскольку оно соответствовало натуре русского человека.

Творческая манера И. С. Тургенева, безусловно, менялась, но оставались без изменений некоторые константы, авторские убеждения, стилистические находки. В частности, умение в одном образе соединить разные сущности, даже и противоположности. Этот психологизм в изображении натуры человека в раннем творчестве Тургенева не случаен: он проглядывает во многих произведениях 1843-1856 гг., отчетливо виден в первом романе писателя, «Рудин» (1856), и, стало быть, органично вписывается в линию развития психологического романа в русской литературе. По мнению С. И. Ермоленко, названная линия (реализма в изображении сложной психологии человека) начинается не с известного романа М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», 1837-1840), а чуть раньше – с незавершенного романа в письмах А. С. Пушкина (1829) и произведения В. К. Кюхельбекера «Последний Колонна» (1832):

«Известно, что над романом Пушкин работал в 1829 году, а напечатан был фрагмент с большими пропусками лишь в 1857 году. Следовательно, пушкинский фрагмент, как и роман Кюхельбекера «Последний Колонна», впервые опубликованный только в 1937 году, не стал “литературным фактом” (Ю. Н. Тынянов) культурной жизни 30-х годов. Но опыт Пушкина в эпистолярном жанре был важен в его творче-

ской эволюции, приведшей к созданию собственного типа прозаического романа, в котором органично соединились “историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании”, и история становления человеческой личности (“Капитанская дочка”, 1833–1836). В творчестве Пушкина явственно заявляла о себе тенденция к все большей психологизации, которая станет определяющей в русской литературе 30-х годов. Таким образом, динамика эпистолярных жанров русской прозы первой трети XIX века соответствовала развитию русской литературы в целом, которое шло в направлении совершенствования принципов и приемов изображения внутреннего мира человека» [Ермоленко 2014: 21].

В произведениях раннего И. С. Тургенева выведены, разумеется, разные герои. Сложнее всего постигается характер главного героя первого романа писателя (Рудин, конечно, не воспринимается в одном ряду с деревенскими певцами и Герасимом):

«В центре внимания и разногласий оказался герой тургеневского романа Дмитрий Рудин, дворянин-интеллигент, “лишний человек”… В самом романе Рудин представлен как фигура сложная, неоднозначная, сочетающая в себе и достоинства, и недостатки» [Шахбанова, Горбанева 2018: 444].

Споры и размышления по поводу характера Рудина были вызваны, безусловно, тем обстоятельством, что и в реальной жизни дворяне-интеллигенты отличались особым складом ума (и характера), склонностью к рефлексии, рафинированностью в чувственной сфере. Простые люди обладали несколько другими личностными свойствами, не менее яркими и интересными. Сложность их натур – другая, не интеллигентская. К постижению и реалистическому описанию этих отличительных черт и стремился И. С. Тургенев в ранний период своего творчества. Совершенно очевидно, что в этом процессе писателю помогали свойства самого русского языка. «Широта русской натуры», которую мы находим в искомых произведениях, убедительно может быть описана именно таким языком, как русский.

«Целому ряду слов … русского языка практически невозможно найти адекватные соответствия в других языках. В … статье А. Д. Шмелева “Широкая» русская душа” можно найти образцы семантического анализа таких слов, как *воля*, *удаль*, *простор*, *разгул*, *размах*. Этот список можно было бы продолжить, включив в него *ширь*, *раздолье*, *тоска*. Любому из этих слов двуязычные словари дают определенные соответствия, которые на самом деле оказываются мнимыми. Истинных же соответствий просто нет, а понятным и очевидным это становится лишь тогда, когда строгий семантический анализ опирается на весь культурно-исторический контекст… Именно при та-

ком подходе … обнаруживается, что, к примеру, *удаль* отнюдь не то же самое, что *отвага, смелость, храбрость* и их корреляты в других иностранных языках, а понятие специфически русское, включающее в себя помимо прочего и такие компоненты семантической структуры, как самолюбование, безрассудство, бескорыстие и привычка к **широким пространствам**, "…само слово (и понятие) удаль могло родиться только у бойкого народа, и при этом у народа, привыкшего к широким пространствам" (Шмелев, 1998, с. 53)» [Корнилов 2003: 163-164].

Итак, в связи с описанием героев рассматриваемых рассказов И. С. Тургенева выстраивается вполне определенный ряд слов-контекстуальных синонимов: *широта, великодушие, воля, удаль*… В качестве сравнения можно привести пересекающиеся по манере исполнения отрывки из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: к примеру, целый ряд поступков людей, героев поэмы Гоголя, трактуется как «молодецкая **удаль**» и «воспоминание о юности». При внимательном прочтении «Мертвых душ» можно обнаружить, что в ткань повествования органично встроены понятия *юность – юный, молодость – молодой, ранний, новый* (Чичиков хочет вывести своих крестьян в Херсонскую губернию, на территорию Новой России). Другими словами, в поэме «Мертвые души» много эпизодов, в которых автор исподволь как бы убеждает читателя в том, что юность, молодость – это прекрасная пора жизни каждого человека. И не только человека, а даже страны: эта же мировоззренческая установка совершенно явно обнаруживается, на взгляд искушенного читателя, и в лиро-эпическом отступлении о 'Птице-Тройке', которая однозначно ассоциируется с устремленной вперед Русью как страной молодой, находящейся в поиске. И как тут не вспомнить соотносимые с таким пониманием строчки великого Пушкина о той эпохе, что предшествовала времени, описанному у Гоголя: «Была та смутная пора, когда Россия **молодая**, в бореньях силы напрягая, мужала с гением Петра». Но больше всего в поэме, повторим, сказано о **молодости человека**, о том, что воспоминания об этой жизненной поре на склоне лет всегда греют душу (в тексте Гоголя есть и такой удивительный эпизод: воспоминание – о себе и знакомом человеке из далекой юности – взбудоражило даже такого скучного и черствого человека, как Плюшкин…).

Очевидно, что одним из свойств И. С. Тургенева как писателя является стремление представить каждого из своих героев как фигуру сложную, неоднозначную, сочетающую в себе и достоинства, и недостатки. Оба приведенных отрывка замечательны тем, что дают вдумчивому читателю возможность постигнуть, что есть «внутренний мир человека», учиться понимать мотивы человеческих поступков. Кроме

этого, привлекательна и сама форма подачи (художественная, образная), ярко выраженный авторский стиль. Произведения И. С. Тургенева лишний раз подтверждают, что «язык художественной литературы, язык эстетических ценностей, сам является художественной ценностью. Поэтому, в частности, правила языка художественной литературы, будучи выражены мастерами слова, предстают как предмет красоты и эстетического наслаждения» [Степанов 1990: 609].

Таким образом, уже в ранних произведениях И. С. Тургенева обнаруживается эта мировоззренческая установка – видеть положительные черты характера простого русского человека. Писатель ищет и находит высокохудожественные средства, чтобы показать русских крестьян как людей широкой души, благородных и великодушных, способных ценить доброту и красоту окружающего мира. Широта натуры показана косвенным образом: она заключается в ее неотделимости от других черт, свойственных русскому человеку. Читая Тургенева, убеждаешься в исключительной важности таких его черт, как любовь к бескрайним просторам, тяга к возвышенному и установлению справедливости, стремление к воле, свободе, к людям, в общении с которыми можно проявить искренность и великодушие.

ЛИТЕРАТУРА

Гареева Л. Н. Субъектная организация произведений И. С. Тургенева как способ психологического изображения человека: автореф. дис. … канд. филол. наук. 10.01.01 – русская литература. Ижевск, 2009. 25 с.

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

Зырянов О. В. В сторону главного русла классической литературы // Русская словесность. 2016. № 5. С. 7-21.

Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. М. : ЧеРо, 2003. 349 с.

Ложкова Т. А. Начальные страницы великой литературы для иностранных читателей // Филологический класс. 2017. №1 (47). С. 88-90.

Слюсарева Н А. Функции языка // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М. : Сов. энциклопедия, 1990. С. 564-565.

Степанов Ю. С. Язык художественной литературы // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. М. : Сов. энцик-

лопедия, 1990. С. 608-609.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. 2 изд. испр. и доп. Т. 3: Записки охотника. 1847–1874. Певцы. М. : Наука, 1980a. С. 208-225.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. 2 изд. испр. и доп. Т. 4: Повести и рассказы. Статьи и рецензии. 1844–1854. Муму. М. : Наука, 1980b. С. 246-272.

Шахбанова Р. М., Горбанева А. Н. Роман И. С. Тургенева «Рудин» в критике 50–60-х годов XIX века // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 1 (68). С. 443-445.

Швецова Т. В. «Уход из мира» как нравственный поступок в мире героев И. С. Тургенева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 3 (33). Часть II. С. 203-206.

Шмелев А. Д. «Широкая» русская душа // Русская речь. 1998. № 1. С. 48-55.

REFERENCES

Gareeva L. N. Sub"ektnaya organizatsiya proizvedeniy I. S. Turgeneva kak sposob psikhologicheskogo izobrazheniya cheloveka: avtoref. dis. … kand. filol. nauk. 10.01.01 – russkaya literatura. Izhevsk, 2009. 25 s.

Ermolenko S. I. Literatura «vtorogo ryada» i stanovlenie russkogo psikhologicheskogo romana // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya : Russkaya klassika : dinamika khudozhestvennykh sistem. 2014. № 3. S. 5-23.

Zyryanov O. V. V storonu glavnogo rusla klassicheskoy literatury // Russkaya slovesnost'. 2016. № 5. S. 7-21.

Kornilov O. A. Yazykovye kartiny mira kak proizvodnye natsional'nykh mentalitetov. 2-e izd., ispr. i dop. M. : CheRo, 2003. 349 s.

Lozhkova T. A. Nachal'nye stranitsy velikoy literatury dlya inostrannykh chitateley // Filologicheskiy klass. 2017. №1 (47). S. 88-90.

Slyusareva N A. Funktsii yazyka // Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red. V. N. Yartseva. M. : Sov. entsiklopediya, 1990. S. 564-565.

Stepanov Yu. S. Yazyk khudozhestvennoy literatury // Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red. V.N. Yartseva. M. : Sov. entsiklopediya, 1990. S. 608-609.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. Soch. : v 12 t. 2 izd. ispr. i dop. T. 3: Zapiski okhotnika. 1847–1874. Pevtsy. M. : Nauka, 1980a. S. 208-225.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. Soch. : v 12 t. 2 izd. ispr. i dop. T. 4: Povesti i rasskazy. Stat'i i retsenzii. 1844–1854. Mumu.

M. : Nauka, 1980b. S. 246-272.

Shakhbanova R. M., Gorbaneva A. N. Roman I. S. Turgeneva «Rudin» v kritike 50–60-kh godov XIX veka // Mir nauki, kul'tury, obrazova-niya. 2018. № 1 (68). S. 443-445.

Shvetsova T. V. «Ukhod iz mira» kak nravstvennyy postupok v mire geroev I. S. Turgeneva // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2014. № 3 (33). Chast' II. S. 203-206.

Shmelev A. D. «Shirokaya» russkaya dusha // Russkaya rech'. 1998. № 1. S. 48-55.

А. В. КУБАСОВ
(Уральский государственный педагогический университет, Россия, Екатеринбург)

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

ГЕНДЕРЛЕКТ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ЭТЮДЕ А. П. ЧЕХОВА «НОЧЬ ПЕРЕД СУДОМ»

Аннотация. В статье рассматривается содержательное наполнение термина «гендерлект», понимаемый как набор языковых и ментальных признаков женской и мужской речи. Отмечены просодические маркеры мужского и женского гендерлектов (лабиализация, назализация, мелодика) и их отражение в произведениях А. П. Чехова. Отдельно анализируется незавершенный водевиль писателя «Ночь перед судом», в котором особенно ярко проявлены особенности мужской и женской речи. Подчеркивается различие между гендерлектами в устной разговорной речи и их отражением в художественном произведении, где они выражают художественные интенции автора. На примере анализа гендерлектов показано, как Чехов в водевиле травестирует роли соблазнителя и соблазняемой, то есть создает гендерную инверсию, которая будет подлинным двигателем интриги этюда и создает комедийную основу произведения.

Ключевые слова: гендерлект; гендер; просодические маркеры; травестия; водевили; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

Б. И. Зингерман писал о месте водевилей в творчестве Чехова: «Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили Чехова – своего рода шутливый пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью» [Зингерман 1988: 171]. Одна из таких новаторских черт, отразившаяся в водевиле, – игра гендерными ролями. В какой форме реализуется эта игра? Подсказку для ответа на этот вопрос можно найти в эпистолярии писателя. В письме А. С. Лазареву (Грузинскому) Чехов предлагает совместно написать водевиль и формулирует ряд требований к этому жанру: «Условия: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение, 5) роли должны быть написаны для: Градова, Светлова, Шмитгофа, Киселевского, Соловцова, Вязовского, Валентинова, Кошевой, Красовской и Бороздиной, 6) критика на театральные порядки; без критики наш водевиль не будет иметь значения» (П. 2, 148)[1]. Показательно, что пер-

[1] Здесь и далее цит. по: [Чехов 1983-1988] с указанием тома и страницы в тексте статьи. Серия писем отмечена П.

© Кубасов А. В., 2018

вым номером здесь поставлена «сплошная путаница». Конечно, имеется в виду, прежде всего, путаница положений, ситуаций, создающая интригу водевиля. Может быть и другое воплощение путаницы – гендерная инверсия (лат. inversio – переворачивание, перестановка). Суть ее в том, что мужчина и женщина выполняют не свойственные для их пола роли, действуют вопреки установившейся модели поведения. Игра гендерными ролями идет от автора, герои же в подавляющем большинстве случаев не рефлексируют над соответствием своего поведения стереотипным представлениям о мужском и женском началах. Иногда герои и говорят не на языке своего гендера.

В социолингвистических и культурологических работах последнего времени появился и все больше распространяется термин «гендерлект», образованный по модели таких традиционных дефиниций, как диалект, социолект, идиолект. Гендерлект – набор языковых и ментальных признаков женской и мужской речи.

К. С. Шаров, с опорой на исследования ряда зарубежных авторов, утверждает, что «базисными биологическими единицами существования гендерлекта являются голос и просодия, сфера которых демонстрирует переплетения природного и социального» [Шаров 2012: 41]. Лингвисты выделяют ряд гендерных просодических маркеров: «В целом, поскольку тоны в женском исполнении, как и весь мелодический контур, реализуются в относительно узком диапазоне, женщины уступают мужчинам в крутизне тонов. Речь мужчин, таким образом, звучит весомее, категоричнее. Этому впечатлению в некоторой степени содействуют темп и паузация: в мужском исполнении несколько медленнее темп, в основном за счет удлинения пауз и синтагм» [Романова 2011: 202]. Отмечаются и другие различия гендерлектов: «Женщины в своей речи широко используют такие просодические средства как придыхание, лабиализация, назализация. Эти средства обычно передают различные оттенки эмоционального состояния, отношение к излагаемому материалу, партнеру по коммуникации, ситуации и т.д.» [Потапова, Потапов 2006: 191]. Эти и подобные им утверждения опираются на анализ живой устной речи. В художественном произведении такого рода особенности в силу знаковой природы текста либо малозаметны, либо существуют только как некая потенция. Писатель в процессе работы, возможно, и слышит, представляет в своем сознании голоса и интонации персонажей, но передать их он может с помощью ограниченного количества изобразительно-выразительных средств, которые важны не сами по себе, а как средство создания художественного образа, как косвенная характеристика персонажа. Иначе говоря, в художественном произведении читатель имеет дело не с речью героя

как таковой, а с ***образом речи***, потому что она создана, придумана автором и, следовательно, объективирована им, в той или иной мере является объектной. Кроме того, у речи бытовой и у речи литературного персонажа разные функции: первая выполняет сигнификативную, коммуникативную, фатическую и др. функции, речь литературного персонажа выполняет, в придачу к ним, еще одну, которая заключается в выражении художественных интенций автора. Другое коренное отличие языка гендера в художественном произведении от устной речи – его двоякая субъектно-объектная природа: он является не только изображающим, но и изображаемым, то есть язык гендера в какой-то мере сам по себе может быть признан специфическим героем произведения, нераздельным со своим носителем.

В своей прозе Чехов дает, как правило, ограниченное число фраз, характеризующих гендерлект. Так, в повести «Моя жизнь» в определенный момент будет отмечена одна из просодических характеристик дамской речи, которая наделяется функцией характеристики персонажа и передает фальшивую филистерскую добродетельность: «Это ужасно! Ваша сестра в положении... она беременна! Уведите ее, прошу вас... <...> Прошу вас... прошу... – повторяла госпожа Ажогина, *складывая губы сердечком на слоге «шу» и выговаривая его, как «шю». – Прошю, уведите ее домой*». (С. IX, 268). «Губы *сердечком*», с точки зрения просодики, можно охарактеризовать как акцентированную лабиализацию, которая характеризует именно женскую речь, а с позиции художественной телеологии, здесь важна *бессердечность* и жестокость одной женщины по отношению к другой. Еще пример. В рассказе «Ариадна» будет дана фраза, которая тоже концентрированно отражает гендерные особенности дамской речи: «Жан, твою птичку укачало!» (С. IX, 132). Здесь гендерлект передается иначе: манерная женщина вместо привычного «простонародного» ‘*Иван*’ использует «более благородный» французский эквивалент имени ‘*Жан*’ (заметим в скобках, что Чехов, обращаясь так в письмах к Ивану Щеглову, создавал игровую ситуацию с помощью стилизуемых им элементов женской речи). Слово ‘*птичка*’ – это отраженная чужая речь мужчины, который в интимные минуты обращается так к женщине (‘*птичка моя*’ – ‘*твою птичку*’). Подобные фразы важны не в плане сюжетостроения, а с точки зрения создания многоголосия в произведении. Это знак женской речи, форма игры автора с нею, объективации ее; наконец, фраза про ‘*птичку*’ является своего рода камертоном, по которому настраивается интонационный строй речи заглавной героини рассказа «Ариадна».

Перейдем к произведению, на материале которого попытаемся раскрыть особенности гендерлекта у Чехова. Это драматический этюд «Ночь перед судом». В основу его положен рассказ 1886 года с тем же

заглавием, «пьеса написана в начале 1890-х гг. » (С. XII, 399), но осталась незавершенной и впервые была опубликована в сборнике «Слово» в 1914 году. Отчасти из-за своей незавершенности пьеса редко становится предметом специальных литературоведческих штудий. Однако для нас второстепенна ее сюжетно-фабульная незавершенность. Сосредоточим внимание на гендерлекте, понимаемом как некая «универсалия гендерного коммуникативного пространства» [Шаров 2012: 41].

В пьесе четыре героя. Супружеская пара Гусевых: Федор Никитич – «господин почтенных лет» и Зиночка, «его молодая жена». Третий персонаж – «Алексей Алексеевич Зайцев, проезжий», четвертый – эпизодический «станционный смотритель» (С. XII, 222).

Фабульная основа этюда – встреча в дороге, на постоялом дворе. Ночью уснуть Зиночке мешают клопы. Вначале ее голос раздается из-за двери, то есть фактически за сценой. Зритель слышит, но не видит героини, точно так же, как и Зайцев, который тем самым отчасти идентифицируется со зрителем, сидящим в зале. Как правило, на сцене доминировала другая очередность: сначала герой появлялся, какое время был на глазах зрителей, а уж потом начинал говорить. Была возможна и синхронизация речи персонажа с его выходом из-за кулис. Чехов не просто нарушает неписаный канон, он ставит голос как таковой в сильную текстово-сценическую позицию, своеобразно персонифицируя его.

З и н о ч к а *(за дверью)*. Это возмутительно! Это ни на что не похоже! Это не станция, а безобразие! *(Выглянув в дверь, кричит.)* Смотритель! Станционный смотритель! Где вы? (С. XII, 224)

Все фразы эмоционально окрашены: пять из них с восклицательной интонацией. Эмоционально-экспрессивная окраска и выбор лексики характеризуют Зиночку не столько как постоялицу, сколько именно как женщину. Отметим анафорическое начало трех фраз, их краткость, повторы, что лингвисты отмечают как особенность женской речи. Усиливает гендерную акцентуацию приведенного отрывка данная следом реакция Зайцева:

З а й ц е в *(в сторону)*. Какая прелесть! *(Ей)* Сударыня, смотрителя нет. Этот невежа теперь спит. Что вам угодно? Не могу ли я быть полезен? (С. XII, 225).

Одна из традиционных ремарок в пьесах ‘*в сторону*’ здесь имеет свою особенность: она обращена не ко всей публике, а лишь к мужской ее части и должна установить конвенциональные отношения актера с нею, то есть зрители уже в завязке дифференцируются не по занимаемому ими месту в зрительном зале, возрасту, статусу, а на гендерном основании. Оценочная фраза Зайцева ‘*какая прелесть!*’ взята им из лексического эмоционально-оценочного репертуара дам. Для ге-

роя это заимствование, скорее всего, бессознательное, но для автора, конечно, намеренное. В этой фразе скрыта гендерная инверсия, которая будет подлинным двигателем интриги этюда. Вместе с тем речи Зайцева присущи и типично мужские черты: она рациональна и выражает готовность мужчины оказать полезную услугу женщине.

Эмоциональность речи Зиночки продолжает нарастать, доходя до гиперболы:

З и н о ч к а. Это ужасно, ужасно! Клопы, вероятно, хотят съесть меня!

З а й ц е в. Неужели? Клопы? Ах... как же они смеют? (С. XII, 225)

Ирония в речи Зайцева очевидна, так как его сочувствие Зиночке наигранное. Речь героя здесь интонационно дана в ином регистре: она строится как установление контакта (фатическая функция) взрослого мужчины с ребенком. В этот момент начинается гендерная игра, которая во многом связана с определением и последующей трансформацией ситуативных ролей героев. Зиночка, казалось бы, выступает в роли жертвы, а наивный Зайцев идентифицирует себя с обольстителем, хотя подлинной жертвой должен будет стать как раз он, а хищницей – якобы беспомощная Зиночка. Первая жертва Зиночки – ее муж, «гусь» Гусев, «господин почтенных лет», когда-то попавшийся в сети будущей супруги. На роль Зайцева как жертвы намекает и его фамилия. Анимализация – один из традиционных приемов газетно-журнальной юмористики позапрошлого века и искусства карикатуры. Она заключается в создании ассоциативного ореола вокруг героев, который задается с помощью животных образов. В этюде их три: заяц, гусь и собака (скорее всего, гончая). Попутно заметим, что в «Каштанке», где животные изображаются по модели людей, представлен инверсивный вариант анимализации. Зайцеву как бы изначально уготована участь быть загнанным зайцем, тем более, что из начала этюда известно, что герой едет на заседание окружного суда, где его будут судить «за покушение на двоеженство, за подделку бабушкиного завещания на сумму не свыше трехсот рублей и за покушение на убийство биллиардного маркера» (С. XII, 223).

Далее в этюде задается мотив ошибки, один из структурообразующих в жанре водевиля. Успокаивая Зиночку, Зайцев обращается к ней по-французски:

З и н о ч к а (кричит). Смотритель!

З а й ц е в. Сударыня... mademoiselle...

З и н о ч к а. Я не mademoiselle... Я замужем...

З а й ц е в. Тем лучше... *(В сторону.)* Какой душонок! *(Ей.)* То есть я хочу сказать, что, не имея чести знать, сударыня, вашего имени и отчества и будучи сам в свою очередь благородным, порядочным человеком, я осмеливаюсь предложить вам свои услуги... Я могу помочь вашему горю... (С. XII, 225).

Какой смысл заключается в передаче слова ‘*мадемуазель*’ по-французски, в записи его латиницей? Ведь на сцене оно прозвучит в русской огласовке. Очевидно, что это тоже знак, знак французского водевиля и эротического подтекста (заключительные фразы ‘*про услуги*’ и ‘*горе*’ звучат явно двусмысленно и недаром заканчиваются многоточием). Зайцев ошибается, принимая замужнюю женщину за девушку. С точки зрения автора, важнее другая ошибка героя – он принимает хищницу за жертву.

В первой части диалога Зиночка участвует, лишь показываясь из-за двери комнаты, в которой спит ее муж. Тем самым единственными красками для игры актрисы являются ее голос и выражение лица. Зайцев, желая завести интрижку с Зиночкой и для начала проникнуть в ее комнату, аттестует себя доктором, мотивируя это тем, что «доктора и дамские парикмахеры имеют право вторгаться в частную жизнь...» (С. XII, 226). Однако задача попасть в комнату встречает неожиданное препятствие:

З и н о ч к а. Ну, если вы доктор... пожалуй... Только зачем вам трудиться? Я могу мужа выслать к вам... Федя! Федя! Да проснись же, тюлень.

Голос Гусева: «А?»

Иди, сюда, доктор так любезен, что предлагает нам персидского порошку. (*Скрывается*)

З а й ц е в. Федя! Благодарю, не ожидал! Очень мне нужен этот Федя! (С. XII, 226).

Обратим внимание на инициальную фразу Гусева, которая тоже раздается из-за двери и сводится к однозвучному междометному вопросу – ‘*А?*’. Это тоже камертон для речевого поведения героя. Зиночка аттестует мужа как «тюленя», что не отменяет характеристику его и как «гуся», то есть недалекого человека.

Начав врать, Зайцев вынужден делать это и дальше. Он признается мужу Зиночки, что практикует «по грудным и... и по головным» болезням. Гусев предлагает мнимому доктору осмотреть супругу, сам же под благовидным предлогом удаляется, оставляя их наедине:

Г у с е в. Вы ее посмотрите, а я тем временем пойду к смотрителю и прикажу самоварчик поставить... (*Уходит.*) (С. XII, 228).

Кульминация этюда – соблазнение Зайцевым Зиночки и одновременно поимка в свои сети Зиночкой Зайцева. Эта амбивалентная ситуация разыгрывается, прежде всего, на речевом уровне: мнимый доктор разговаривает с мнимой больной и одновременно сильный мужчина (на самом деле слабый) со слабой женщиной (на самом деле сильной). Ключевым приемом в этой части становится эвфемизация. Она задана перед диалогом главных героев в реплике Гусева. Прося у Зайцева персидского порошка, он мотивирует просьбу тем, что «энциклопедия

одолела» (С. XII, 226). ‘*Энциклопедия*’ – это прозрачный эвфемизм клопов, которые «спрятаны» в этом слове.

Стратегия речевой эвфемизации и недоговаривания является вынужденной для Зиночки и Зайцева. Надо отметить проницательность героини: она сразу смекнула, что Зайцев никакой не доктор, но говорится об этом в пьесе не прямо, а косвенно. Для начала соблазнения нужен первичный телесный контакт. Зайцев просит пощупать у Зиночки пульс. Этого действия оказывается достаточно, чтобы Зиночка раскусила героя и начала свою игру:

З а й ц е в. <...> Позвольте ваш пульс! (*Щупает пульс.*) Гм... М-да...

Пауза.

Что вы смеетесь?

З и н о ч к а. Вы не обманываете, что вы доктор? (С. XII, 229).

Очевидно, опытная Зиночка различает, когда ее берет за руку мужчина и когда доктор. Показательно, что смех Зиночки дан отраженно – в вопросительной реплике Зайцева, а не с помощью ремарки. В последующем разговоре героев ремарки принципиально отсутствуют, хотя здесь действия и жестов должно быть больше всего. Очевидно, что водевиль писался Чеховым в расчете на опытных актеров, которые должны были сами их додумать. Если со сценического уровня перейти на литературный, то здесь творческая активность передается от автора читателю, который волен воображать, что делает Зайцев, соблазняя Зиночку, и как ответно реагирует она.

Оправдываясь и уверяя Зиночку, что он настоящий доктор, Зайцев затрудняется в медицинском дискурсе, зато ему легко дается дискурс любовный:

З и н о ч к а. Вы не обманываете, что вы доктор?

З а й ц е в. 1. Ну, вот еще! За кого вы меня принимаете! / 2. Гм... пульс ничего себе... М-да... / 3. И ручка маленькая, пухленькая... / 4. Черт возьми, люблю я дорожные приключения! Едешь, едешь и вдруг встречаешь этакую... ручку... / 5. Вы любите медицину?

З и н о ч к а. Да (С. XII, 229).

Остановимся на речи Зайцева. Она неоднородна по адресованности, своей природе и целеполаганию, а потому различается и в интонационном плане. Интонация оправдания в части 1. характеризует Зайцева вроде бы как лгуна. Но он не лжет, потому что для него первичным в слове ‘*доктор*’ оказывается окказиональное значение, связанное с половой сферой. (Ср. с названием водевиля И. Л. Леонтьева-Щеглова «Доктор принимает», которое посоветовал ему Чехов [Из дневника И. Л. Щеглова 1960: 484]). Вместе с тем Зайцев не говорит прямо, что он доктор, то есть оставляет для себя лазейку. Медицинско-ролевое начало (2. фраза про пульс) должно произноситься с интона-

цией неуверенности и раздумчивости. Тройное употребление многоточия создает эффект ретардации и вместе с тем переключателя и перехода от ролевого, псевдомедицинского начала к собственно мужскому. Фраза про маленькую пухленькую ручку (3.) может быть отнесена к сугубо мужским «мыслям вслух». В этом случае многоточие, которое является у Чехова аллюзивным пунктуационным знаком [Кубасов, Михайлова 2014: 268], наполнено иным семантико-символическим потенциалом. Оно указывает на недоговоренность: очевидно, что, кроме ручки, Зайцев замечает и другие прелести у Зиночки. Последние два многоточия (4.) тоже различны по функции. Сначала с его помощью передается попытка героя подобрать определение для Зиночки – '*встречаешь этакую...*' Подходящие слова у Зайцева на языке, вероятно, крутятся, но не могут быть озвучены. Приличное слово, оказывающееся фактически эвфемизмом, он заимствует из своей же речи – '*встречаешь этакую... ручку...*'. Словоформа '*ручку*' порождает в сознании читателя по принципу рифмовки наиболее приличное из подходящих – '*штучку*'. Такова динамика интонационно-смыслового репертуара, который транслирует многоточие даже в пределах небольшого текстового отрывка.

Подтекст как примета идиостиля Чехова – явление разноплановое и разноуровневое. На лексическом уровне подтекст проявляется в создании автором у привычных слов добавочных окказиональных смысловых оттенков, действующих и действенных в пределах чеховского гипертекста. В этой связи обратим внимание на странный заключительный вопрос Зайцева и ответ на него Зиночки все в том же текстовом отрывке. Очевидно, что больной человек вовсе не должен любить или не любить медицину. Смысла нет ни в том, ни в другом случае. Слово '*медицина*' (как и '*доктор*') употреблено здесь не в узуальном значении. Автор использует ассоциативный потенциал слова, который передает подтекстный смысл, связанный с половой сферой. По сути, этот вопрос являет собой эвфемистическое замещение другого – о готовности героини на интрижку. Зиночка улавливает именно скрытый смысл вроде бы бессмысленного вопроса и отвечает на него кратко и ясно «да».

З а й ц е в. <...> Вы любите медицину?

З и н о ч к а. Да.

З а й ц е в. Как это приятно! Ужасно приятно! Позвольте ваш пульс!

З и н о ч к а. Но, но, но... держите себя в границах! (С. XII, 229).

Неоднократно отмечалась такая особенность чеховских пьес, как создание драматургом «театра в театре». Здесь он создается тем, что Зайцев, понявший, что Зиночка уловила скрытый смысл его вопроса и

ответила на него без обиняков, свою бурную реакцию выражает средствами женского языка (гиперболизация экспрессивности, использование слова-интенсива ‘*ужасно*’). Повторная просьба мнимого доктора пощупать у Зиночки пульс встречает у той наигранное сопротивление, которое она выражает не с помощью простого ‘*нет*’ (тогда бы не было игры), а тройным повтором союза, выступающим в роли эквивалента слов ‘*потише, полегче, поосторожнее*’. Следующее продолжение фразы Зиночки является видоизмененной идиомой: ср. ‘*держать себя в руках*’ или ‘*держать себя в рамках приличия*’. Значение привычных фразеологизмов (‘*сдерживаться, сохранять самообладание, подчинять свои чувства воле*’), скорее, можно отнести к сфере мужской речи, обращенной к женщине (вспомним хотя бы слова Онегина Татьяне – «учитесь властвовать собою...»), чем наоборот. Но в водевиле, где действует художественная стратегия травестии, «наоборотность» не является недостатком. В феврале 1890 года Чехов писал М. И. Чайковскому по поводу его пьесы «Симфония»: «Елена сделана хорошо, *хоть и говорит местами мужским языком*» (П. IV, 20). В серьезной пьесе подмена женского языка мужским является художественным просчетом. Игровое начало в водевиле и связанные с ним метатеатральность и ирония легитимизируют разного рода подмены и нарушение привычных границ.

Сцена борьбы Зиночки с «нахалом» Зайцевым имеет неожиданную точку перелома, связанную с тем, что Зиночка начинает говорить из-под своей «речевой маски» порядочной женщины, то снимая, то снова надевая ее:

З и н о ч к а. <...> Милостивый государь! Я слишком люблю и уважаю своего мужа, чтобы позволить какому-нибудь проезжему нахалу говорить мне разные пошлости... Вы слишком ошибаетесь, если думаете, что я... Вот мой муж, кажется, идет... Да, да, идет... Что ж вы молчите? Чего вы дожидаетесь... Ну, ну... целуйте, что ли!

З а й ц е в. Милая. (*Целует.*) Пупсик! Мопсик! (*Целует.*)

З и н о ч к а. Но, но, но...

З а й ц е в. Котеночек мой... (*Целует.*) Финтифлюша... (*Увидев входящего Гусева.*) Еще один вопрос: когда вы больше кашляете, по вторникам или по четвергам?

З и н о ч к а. По субботам... (С. XII, 229-230).

Зиночка в критический момент по-мужски берет ситуацию в свои руки, временная маскулинизация героини отражается в тоне и в содержании ее речи. Оборонительная тактика (ложная по сути) меняется на наступательную, побуждающую мужчину к действию: «Что ж вы молчите? Чего вы дожидаетесь... Ну, ну...». Отметим одно из обращений Зайцева к Зиночке – «мопсик», хотя та, будучи «собакой» совсем

иной породы, как опытная гончая, легко загнала «зайца» Зайцева в свои сети.

В одном из писем В. М. Соболевскому Чехов признавался: «Ведь я говорю на всех языках, кроме иностранных...» (П. VII, 39). В «Ночи перед судом» писатель показал не просто виртуозное мастерство создания образов мужского и женского гендерлекта, но и умение играть ими, используя явления подмены, инверсии, интерференции, что продиктовано жанровой и речевой природой водевиля.

ЛИТЕРАТУРА

Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М. : Наука, 1988. 521 с.

Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Чехов. Литературное наследство. Т. 68. М. : Изд-во АН СССР, 1960. С. 479-492.

Кубасов А. В., Михайлова О. А. Семантико-символический потенциал многоточия // Феномен незавершенного / коллект. монография. Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. ун-та, 2014. С. 256-284.

Потапова Р. К., Потапов В. В. Язык, речь, личность. М. : Языки славянской культуры, 2006. 496 с.

Романова Е. Ю. Гендерная специфика просодии речи (на материале американского варианта английского языка) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. Вып. 607. С. 199-210.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1983–1988.

Шаров К. С. Мужчины и женщины в вербальной коммуникации : проблема гендерлекта // Вопросы философии. 2012. № 7. С. 38-51.

REFERENCES

Zingerman B. I. Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie. M. : Nauka, 1988. 521 s.

Iz dnevnika I. L. Shcheglova (Leont'eva) // Chekhov. Literaturnoe nasledstvo. T. 68. M. : Izd-vo AN SSSR, 1960. S. 479-492.

Kubasov A. V., Mikhaylova O. A. Semantiko-simvolicheskiy potentsial mnogotochiya // Fenomen nezavershennogo / kollekt. monografiya. Ekaterinburg : Izd-vo Ural'skogo gos. un-ta, 2014. S. 256-284.

Potapova R. K., Potapov V. V. Yazyk, rech', lichnost'. M. : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2006. 496 s.

Romanova E. Yu. Gendernaya spetsifika prosodii rechi (na materiale amerikanskogo varianta angliyskogo yazyka) // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. 2011. Vyp. 607. S. 199-210.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1983–1988.

Sharov K. S. Muzhchiny i zhenshchiny v verbal'noy kommunikatsii : problema genderlekta // Voprosy filosofii. 2012. № 7. S. 38-51.

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

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

«ПО-РУССКИ ЭТО ВЫЙДЕТ НЕ ТАК КРАСИВО, НЕ ТАК КЛАССИЧНО»: О ЧЕХОВСКОМ «РАССКАЗЕ СТАРШЕГО САДОВНИКА»

Аннотация. Статья посвящена анализу авторской позиции в рассказе А. П. Чехова «Рассказ старшего садовника». Доказывается, что нарративная организация рассказа делегирует читателю сомнение относительно высказанной рассказчиком идеи. Это идея, согласно которой вера в человека выше правосудия. Автор статьи вступает в полемику с доминирующим в чеховедении мнением о том, что позиция автора совпадает с позицией рассказчика. Используется нарративный анализ. Он позволяет установить иронический характер чеховского текста. Доказывается, что ирония дискредитирует убедительность легенды, рассказанной героем. Другое важное основание реконструкции авторского несогласия с героем – выявление в рассказе Михаила Карловича пафоса, искажающего представление о русской аксиологии. Данное наблюдение базируется на анализе антирусских коннотаций в речи Михаила Карловича. Герой уверен, что «чувство Христа» невозможно передать на русском языке. Доказывается, что Михаил Карлович – ненадежный рассказчик. Уточняется специфика использования данного нарратологического понятия в отношении к фигуре чеховского рассказчика. Предлагается оригинальная интерпретация рассказа Чехова, в рамках которой его смысл связывается с постановкой вопроса о соотношении милосердия и воздаяния. Выдвигается гипотеза о значимости чеховского произведения для замысла фильма Л. фон Триера «Догвилль»

Ключевые слова: национальная картина мира; литературные герои; русская литература; русские писатели; литературное творчество; рассказы; авторская позиция.

«Рассказ старшего садовника» (опубл. в 1894) крайне редко становился предметом пристального и целостного анализа. Научный интерес к нему всколыхнула, пожалуй, статья шведской исследовательницы М. Раневой-Ивановой, опубликованная в 2001 году в петрозаводском журнале «Проблемы исторической поэтики» [Ранева-Иванова 2001]. Отметив очевидную противоречивость чеховского нарратива, исследовательница приходит к выводу о том, что рассказ был задуман автором для постановки проблемы, не нашедшей своего решения в тексте и делегированной потенциальному читателю, что, конечно, соответствует «инспирирующему» (по определению В. И. Тюпы [Тюпа

© Турышева О. Н., 2018

2016: 109]) духу чеховской поэтики.

Проблема эта трактуется как вопрос о соотношении милости и закона. В рассказе, напомним, представлены две противоположные точки зрения в отношении этого вопроса. Первоначально выдвигается мнение о том, что «оправдательные приговоры … к добру не ведут. Они деморализуют массу» [Чехов 1970: 380]. Этому мнению противопоставляется точка зрения садовника Михаила Карловича. Он «с восторгом» встречает оправдательные приговоры, даже если те вынесены по ошибке, так как вера в человека для него «выше всяких житейских соображений» [Там же].

Это убеждение Михаил Карлович и подкрепляет примером: он рассказывает легенду об оправдании убийцы, покусившегося на жизнь доктора с «ангельским сердцем». Оправдательный приговор, как удовлетворенно повествует герой, был вынесен вопреки неопровержимым уликам и только на том основании, что никто «не может пасть так низко», чтобы убить христоподобного человека. Рассказ Михаила Карловича имеет притчеобразное завершение: бог «за такую веру в человека простил грехи всем жителям городка. Он радуется, когда веруют, что человек – его образ и подобие, и скорбит, если, забывая о человеческом достоинстве, о людях судят хуже, чем о собаках» [Там же: 383].

М. Ранева-Иванова проницательно обосновала наличие в тексте Чехова иронической дистанции по отношению к притче, рассказанной Михаилом Карловичем. Она показывает, что автор, представляя историю Михаила Карловича, подвергает сомнению ее достоверность: герой пересказывает ее со слов бабушки. Кроме того, сам рассказчик дискредитирует ее правдоподобие, избирая подчеркнуто лубочный регистр повествования и отчасти иронизируя над пафосом бабушкиного рассказа: «Взрослые и дети, добрые и злые, честные и мошенники – одним словом, все уважали его и знали ему цену. В городке и в его окрестностях не было человека, который позволил бы себе не только сделать ему что-нибудь неприятное, но даже подумать об этом. Выходя из своей квартиры, он никогда не запирал дверей и окон, в полной уверенности, что нет такого вора, который решился бы обидеть его. Часто ему приходилось, по долгу врача, ходить по большим дорогам, через леса и горы, где во множестве бродили голодные бродяги, но он чувствовал себя в полной безопасности. Однажды ночью он возвращался от больного, и на него напали в лесу разбойники, но, узнав его, они почтительно сняли перед ним шляпы и спросили, не хочет ли он есть. Когда он сказал, что он сыт, они дали ему теплый плащ и проводили его до самого города, счастливые, что судьба послала им случай хотя чем-нибудь отблагодарить великодушного человека. Ну, далее,

понятное дело, бабушка рассказывала, что даже лошади, коровы и собаки знали его и при встрече с ним изъявляли радость» [Там же: 382]. «Ну, далее, понятное дело» – фраза, недвусмысленно выдающая иронию над наивностью передаваемого нарратива.

Наконец, ироническая точка зрения принадлежит и повествователю, от имени которого выстраивается нарратив: он, как пишет М. Ранева-Иванова, «компрометирует» рассказчика замечанием о его «невинных слабостях»: «…так, он называл себя старшим садовником, хотя младших не было; выражение лица у него было необыкновенно важное и надменное; он не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» [Там же: 379]. Морализаторство, не терпящее возражений, подчеркнуто в образе рассказчика и в завершающем абзаце рассказа: «Михаил Карлович кончил. Мой сосед хотел что-то возразить ему, но старший садовник сделал жест, означавший, что он не любит возражений, затем отошел к телегам и с выражением важности на лице продолжал заниматься укладкой» [Там же: 384].

Итак, убедительность легенды, рассказанной Михаилом Карловичем, тотально дискредитирована в рассказе Чехова, и логично было бы предположить, что сомнению подвергается и сама правота высказанной в ней идеи. Однако исследователи, как правило, склонны все-таки приписывать эту идею самому автору. Так, А. Е. Агратин в статье 2016 года настаивает на том, что Чехов скорее поддерживает идею рассказчика (это доказывается с опорой на переписку Чехова с критиком Л. Оболенским по вопросу общественного вреда смертной казни), но выражает разочарование в убедительности самой стратегии императивного, дидактического повествования [Агратин 2016]. И если во втором сомневаться не приходится, то первое все-таки требует особого аналитического, внутритекстового (а не только контекстного) подтверждения.

Другой исследователь – О. К. Евдокимова – в статье 2016 года также связывает пафос чеховского рассказа с утверждением идеи веры в человека: «Для Чехова, – пишет она, – вера в человека выше правды» [Евдокимова 2016: 109], объясняя ироническую составляющую рассказа такой «системообразующей чертой» чеховского творчества, как парадоксальность, формально-логическая противоречивость чеховского видения мира.

О «сближенности рассказчика с автором» в «Рассказе старшего садовника» пишет и А. Чудаков, хотя предметом подробного разбора этот текст в его монографии не является [Чудаков 1971: 105, 265].

На наш взгляд, иронически организованный нарратив не может не содержать в себе сомнения и в самой идее приоритета веры в человека

над законом. Об этом очень лаконично писал В. И. Тюпа. С его точки зрения, текст Чехова содержит в себе невысказанное возражение по адресу идеи Михаила Карловича. Так Чехов вовлекает читателя в решение поставленной проблемы, склоняя его к полемике с дидактической позицией всезнания и уверенности [Тюпа 2009: 73].

Мы также распространяем авторские сомнения не только на убедительность дидактической стратегии повествования, но и на саму идею Михаила Карловича. Авторская точка зрения вряд ли совпадает с точкой зрения рассказчика по той причине, что для Чехова принципиально не характерен такой тип мышления, который отличает монолог Михаила Карловича. Ведь тот противопоставляет то, что, в силу ценностной равнозначности, вряд ли может быть противопоставлено: веру в человека и уважение к правосудию. Но главным основанием для реконструкции авторского сомнения в правоте героя мы считаем присвоение рассказу Михаила Карловича пафоса, искажающего преставление о русской аксиологии.

Михаил Карлович говорит о двух условиях, которые, с его точки зрения, могут обеспечить понимание притчи и принятие идеи веры в человека. Во-первых, ее может разделить только тот, кто, говорит он, «понимает и чувствует Христа». Процитируем весь фрагмент: «Веровать в бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте! Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа» [Чехов 1970: 380]. Как пишет Александр Чудаков (Поэтика Чехова), «эта фраза была исключена цензурой при публикации рассказа в «Русских ведомостях» (1894, 25 декабря, № 356) и точное место ее в тексте рассказа до сих пор не ясно» [Чудаков 1971: 265]. В академическом собрании сочинений Чехова она фигурирует в самом начале монолога Михаила Карловича, утверждая его кредо еще до примера.

Второе условие – желательное, но, с точки зрения рассказчика, невоплотимое. Это использование шведского языка, на котором легенда была рассказана Михаилу Карловичу его бабушкой. «Очень милая легенда, – сказал садовник и улыбнулся. – Мне рассказывала ее моя покойная бабушка, мать моего отца, отличная старуха. Она рассказывала по-шведски, но по-русски это выйдет не так красиво, не так классично» [Чехов 1970: 380]. Эту фразу не комментирует никто из пишущих о рассказе. Ее упоминает М. Ранева-Иванова, но в самовольном переложении. Она пишет: «Михаил Карлович считает, что история, которую его бабушка рассказывала по-шведски, по-русски выйдет не так красиво, не так изысканно» [Ранева-Иванова 2001: 440]. Но в тексте читаем: «не так красиво, не так классично». Скорее всего, исследо-

вательница, заменив слово «классично» на слово «изысканно», идет вслед за тем пониманием выражения Михаила Карловича, которое проявили его слушатели – покупатели цветов в оранжерее: «Но мы попросили его рассказывать и не стесняться грубостью русского языка» [Чехов 1970: 380]. Однако, использовав слово «не классично» рассказчик имеет в виду вовсе не грубость русского языка, а нечто иное.

Интересно, что это слово в корпусе языка Чехова употребляется только один раз и только в данном рассказе [Частотный … словарь 2012: 380]. Его уникальное положение в творчестве Чехова свидетельствует о том, что оно принадлежит словарю конкретного персонажа, и, следовательно, его лексическое значение возможно восстановить только в контексте речи, присвоенной автором этому персонажу. С нашей точки зрения, Михаил Карлович употребляет это слово в значении «типичный, характерный» (о спектре лексических значений слова см.: [Ефремова 2000]), т. е. предполагающий наличие прецедента, опирающийся на некий образец, принятый за абсолютную норму. Другое значение прилагательного «классичный» – «лучший, превосходный» [Ефремова 2000] – уже реализовано рассказчиком в лексеме «красиво». Скорее всего, используя слово «не классично» Михаил Карлович имеет в виду отсутствие в русской культуре каких-то важнейших оснований, вне которых невозможно правильное понимание его истории.

Значение «типичности, характерности» в использовании Михаилом Карловичем слова «классично» также коррелирует с целым рядом других элементов его образа. Среди них важнейшим является следующее: Михаил Карлович «по отцу … был швед, по матери русский и ходил в православную церковь, он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, об Ибсене» [Чехов 1970: 379]. Несомненно, это значимое уточнение у Чехова: сказано, что рассказчик *ходил* в православную церковь, а исповедовал, видимо, отцовский, протестантский вариант христианства, поэтому «чувство Христа» для него свое «классичное» воплощение получает только на шведском языке. Феномен русского православия ему вряд ли внятен, если он отказывает русской культуре в приоритете милости над законом, а русскому языку – в способности передать «понимание Христа». Конечно, таким образом рассказчик сам демонстрирует непонимание русской духовности, которая исходит из христоцентризма и «примата милости и благодати над духом законничества и юридизма» [Зырянов 2017: 129][1].

О. К. Евдокимова, игнорируя антирусские коннотации рассказа Михаила Карловича, пишет: «Герой поведал историю, достаточно ти-

[1] О русской национально-конфессиональной картине мира см. также: [Зырянов 2018].

пичную для русской жизни» [Евдокимова 2016: 109]. Такая трактовка вступает в явное противоречие с пафосом рассказа Михаила Карловича: он, наоборот, отказывает своей истории в том, что она может иметь отношение к русской жизни, а исследователь считает его историю типичной для русской жизни! Парадоксальность (но не неверность!) исследовательской интерпретации, скорее всего, объяснима тем, что рассказчик исходит из глубинного непонимания русской жизни, отказывая ей в ее фундаментальном качестве – любви к Христу, исповеди милости. А этот аспект остается за рамками исследовательской рефлексии.

Таким образом, история, рассказанная рассказчиком, дискредитирована не только тем, что она имеет императивную тональность, не только тем, что рассказчик выведен в ироническом ключе, не только тем, что он превращает историю в лубок, упрощая ее смысл, но и тем, что он лишен понимания культуры, о которой косвенно высказывается. Он – «ненадежный рассказчик», но не в классическом нарратологическом понимании этого термина, закрепленном У. Бутом за нарратором, искажающим по тем или иным причинам смысл события [Booth 1961: 158-159], а в том плане, что ему невнятно понимание культуры, которой он противопоставляет смысл этого события.

Представляется, что это главный фактор, позволяющий не отождествлять авторскую позицию с позицией рассказчика, хотя она и коррелирует с сущностными качествами русской духовности. Это неустранимое противоречие, возможно, обусловило оставленность этого чеховского текста в литературоведческой мысли и парадоксальность его интерпретации. Такой парадоксальностью отличается, например, и интерпретация М. Раневой-Ивановой: «Чеховский текст не столько прокламирует любовь к врагу, сколько раскрывает отсутствие любви к ближнему в отношениях людей» [Ранева-Иванова 2001: 443]. Такая интерпретация представляется мало соответствующей тексту, в котором как раз идет речь о самоотверженной, самозабвенной любви к ближнему (убитый доктор из рассказа Михаила Карловича, да и судьи, которые оправдываю преступника, т. к. не верят в низость человеческую (т. е. руководствуются любовью к человеку)).

Выдвинем мнение о том, что в рассказе Михаила Карловича не столько противопоставляются друг другу вера в человека и правосудие, сколько ставится вопрос о том, кто более виновен: тот, кто совершил преступление, или тот, кто осудил другого. В логике Михаила Карловича более виновен тот, кто осудил, кто не проявил милосердия, кто не верит в человека, а судит о нем хуже, чем о собаках. Недаром в его притче Бог вознаградил город за отказ от осуждения преступника,

вина которого была неопровержима. Богу, как он представлен в притче Михаила Карловича, неугодно справедливое воздаяние! Думается, что в рассказе Чехова поставлен не вопрос о том, что правильнее – верить в божественный образ человека или судить о нем по делам его, а проблема соотношения веры, милосердия и воздаяния. Исключает ли милосердие осуждение преступника? Имеет ли милосердие право на обоснованный суд? Выскажем мнение, что у Чехова для того и предпринята ироническая дискредитация рассказчика, чтобы выразить несогласие с его идеей о том, что вера в человека должна сторониться справедливого воздаяния.

Думается, что эта проблема, поставленная Чеховым, и послужила отправной точкой размышлений о соотношении милости и закона в фильме Ларса фон Триера «Догвилль» [Триер 2007]. Сценарий этого фильма свидетельствует о том, что фон Триер был знаком с чеховской *драматургической* традицией и опирался на нее (совокупно с брехтовской) в постановке «Догвилля». Здесь очевидно используются те приемы, авторство которых принадлежит Чехову и которые принято именовать чеховскими. В частности, об этом свидетельствует то, как датский режиссер работает со звуком. Звук фигурирует у него по-чеховски: он имеет те формы проявления и те семантические функции, которые знакомы нам по драматургии Чехова.

Опору же Л. фон Триера на текст чеховского *рассказа* мы можем только предполагать, однако оснований для таких предположений предостаточно.

Во-первых, в «Догвилле» воспроизведена та же самая сюжетная ситуация, что и в рассказе Михаила Карловича. В притче чеховского героя в город приходит христоподобный человек и становится жертвой преступления. В фильме фон Триера в город приходит Грейс – воплощение Милости и Благодати (в соответствии с этимологией ее имени), как и чеховский доктор, она проявляет абсолютные формы самоотдачи, но, как и он, становится жертвой преступления со стороны тех, кому беззаветно служила. Причем ситуация у датского режиссера усугубляется тем, что оскорбителями Грейс становится весь город, а не один опустившийся человек, как у Чехова (подробно анализ фильма см. в нашей книге: [Турышева 2017]).

Во-вторых, у фон Триера, как и у Чехова, дискутируется вопрос о человеческой природе. Михаил Карлович уверен в богоподобности человека, в его рассказе Бог становится участником истории: он радуется, когда о человеке не судят, как о собаке и оттого вознаграждает город за отказ осуждать преступника, виновность которого была доказана! Фон Триер выводит город, который называет Догвилль. Люди,

населяющие его, своими поступками оправдывают наименование места своего жительства. Здесь также появляется Бог: вероятнее всего, он подразумевается в отце униженной героини (версия Т. А. Касаткиной [Касаткина: электронный ресурс]), и он настаивает даже не на праве, а на необходимости наказания «собак». И это прямо противоположное решение тому, о котором повествует чеховский герой!

С нашей точки зрения, фон Триер как раз и стремится решить вопрос, поставленный чеховским рассказчиком[1]: имеет ли милосердие право на наказание преступников, возможно ли сочетание милости и правосудия, не запятнает ли себя милость, согласившаяся на наказание? Героиня на этот вопрос отвечает положительно, согласившись расстрел города, населенного преступниками, – причем с санкции самого Бога, если верно предположение о том, что именно он подразумевается у фон Триера в образе отца Грейс. Но авторская позиция все-таки сложнее. Свое окончательное решение проблема, как и в рассказе Чехова, не получает: Грейс оплакивает жертв своего справедливого решения и, в рамках следующего фильма этой незавершенной трилогии, вновь пытается решить все тот же вопрос. Правда, в этом втором фильме – «Мандерлей» – она терпит бесповоротное поражение, будучи вынужденной признать бессилие перед лицом человеческой слабости и низости.

ЛИТЕРАТУРА

Агратин А. Е. Императивная стратегия героя-рассказчика в прозе А. П. Чехова (на примере произведений «Огни» и «Рассказ старшего садовника») // Вестник славянских культур. 2016. № 1 (39). С. 117-123.

Евдокимова О. К. Художественный мир рассказа А. П. Чехова «Рассказ старшего садовника» // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры: сб. ст. Всерос. науч. конф., посвященной 80-летию со дня рождения д-ра филол. наук, профессора Г. Е. Корнилова. – Чебоксары : Изд-во Чуваш. ун-та, 2016. С. 104-111.

Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М. : Русский язык, 2000. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (дата обращения: 27.10.2018).

Зырянов О. В. Сознание русской классической литературы в свете культурно-философских детерминант национального мира // Церковь. Богословие. История. Материалы V Международной научно-

[1] Конечно, это совпадение может иметь типологический характер.

богословской конференции, посвященной Собору новомученников и исповедников Церкви Русской. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2017. С. 127-132.

Зырянов О. В. Введение в этнопоэтику русской классической литературы. М. : Флинта; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. 2018. 216 с.

Касаткина Т. А. Обсуждение фильма Л. фон Триера «Догвилль». URL: https://www.youtube.com/watch?v=IXavd2-IYis (дата обращения 26.10.2018).

Ранева-Иванова М. Функция майевтики христианского мотива в «Рассказе старшего садовника» А. П. Чехова // Проблемы исторической поэтики. 2001. № 6. С. 437-443.

Триер фон Л. Догвилль. Сценарий. Пер. с англ. Н. Хлюстовой // Долин А., фон Триер Л. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль: Сценарий. М. : Нов. литер. обозр., 2007. С. 283-395.

Турышева О. Н. Вина как предмет художественной мысли: Ф. Достоевский, Ф. Кафка. Л. фон Триер. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. 152 с.

Тюпа В. И. Литература и ментальность. М. : Вест-Консалтинг, 2009. 274 с.

Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М. : Intrada, 2016. 145 с.

Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А. П. Чехова с электронным приложением. М. : Макс-Пресс, 2012, 571 с.

Чехов А. П. Рассказ старшего садовника // Чехов А. П. Собрание сочинений в 8 т. М. : Правда, 1970. Том V. С. 379-384.

Чудаков А. П. Поэтика А. П. Чехова. М. : Наука. 1971. 290 с.

Booth W. The Rhetoric of Fiction. Univ. of Chicago Press, 1961. 455 p.

REFERENCES

Agratin A. E. Imperativnaya strategiya geroya-rasskazchika v proze A. P. Chekhova (na primere proizvedeniy «Ogni» i «Rasskaz starshego sadovnika») // Vestnik slavyanskikh kul'tur. 2016. № 1 (39). S. 117-123.

Evdokimova O. K. Khudozhestvennyy mir rasskaza A. P. Chekhova «Rasskaz starshego sadovnika» // Chteniya, posvyashchennye Dnyam slavyan-skoy pis'mennosti i kul'tury: sb. st. Vseros. nauch. konf., posvyashchen-noy 80-letiyu so dnya rozhdeniya d-ra filol. nauk, professora G. E. Kornilova. – Cheboksary : Izd-vo Chuvash. un-ta, 2016. S. 104-111.

Efremova T. F. Novyy slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-

slovoobrazovatel'nyy. M. : Russkiy yazyk, 2000. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (data obrashcheniya: 27.10.2018).

Zyryanov O. V. Soznanie russkoy klassicheskoy literatury v svete kul'turno-filosofskikh determinant natsional'nogo mira // Tserkov'. Bogoslovie. Istoriya. Materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-bogoslovskoy konferentsii, posvyashchennoy Soboru novomuchennikov i ispovednikov Tserkvi Russkoy. Ekaterinburg: Ekaterinburgskaya du-khovnaya seminariya, 2017. S. 127-132.

Zyryanov O. V. Vvedenie v etnopoetiku russkoy klassicheskoy literatury. M. : Flinta; Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta. 2018. 216 s.

Kasatkina T. A. Obsuzhdenie fil'ma L. fon Triera «Dogvill». URL: https://www.youtube.com/watch?v=IXavd2-IYis (data obrashcheniya 26.10.2018).

Raneva-Ivanova M. Funktsiya mayevtiki khristianskogo motiva v «Rasskaze starshego sadovnika» A. P. Chekhova // Problemy istoriche-skoy poetiki. 2001. № 6. S. 437-443.

Trier fon L. Dogvill'. Stsenariy. Per. s angl. N. Khlyustovoy // Dolin A., fon Trier L. Lars fon Trier: Kontrol'nye raboty. Ana-liz, interv'yu. Dogvill': Stsenariy. M. : Nov. liter. obozr., 2007. S. 283-395.

Turysheva O. N. Vina kak predmet khudozhestvennoy mysli: F. Dostoevskiy, F. Kafka. L. fon Trier. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2017. 152 s.

Tyupa V. I. Literatura i mental'nost'. M. : Vest-Konsalting, 2009. 274 s.

Tyupa V. I. Vvedenie v sravnitel'nuyu narratologiyu. M. : Intrada, 2016. 145 s.

Chastotnyy grammatiko-semanticheskiy slovar' yazyka khudozhestvennykh proizvedeniy A. P. Chekhova s elektronnym prilozheniem. M. : Maks-Press, 20112, 571 s.

Chekhov A. P. Rasskaz starshego sadovnika // Chekhov A. P. Sobranie sochineniy v 8 t. M. : Pravda, 1970. Tom V. S. 379-384.

Chudakov A. P. Poetika A. P. Chekhova. M. : Nauka. 1971. 290 s.

Booth W. The Rhetoric of Fiction. Univ. of Chicago Press, 1961. 455 p.

РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

Т. В. ЗВЕРЕВА
*(Удмуртский государственный университет,
Россия, Ижевск)*

УДК 821.161.1-32(Пушкин А. С.):791.43

МИР КАК ИЛЛЮЗИЯ: «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА В ФИЛЬМЕ ИРИНЫ ЕВТЕЕВОЙ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема экранизации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Объект исследовательского внимания – фильм-фантазия Ирины Евтеевой, снятый по мотивам пушкинского цикла. Уникальная техника, соединяющая традиционный кинематограф, живопись и анимацию, позволила режиссеру обнажить мистериальную природу «Маленьких трагедий». Если для Михаила Швейцера, экранизировавшего Пушкина в 1979 году, центральной темой стала тема Художника в его сложных и противоречивых отношениях с социумом, то для Ирины Евтеевой важны другие аспекты – мир в его неожиданных превращениях и метаморфозах. Игра цветом, бесконечные изменения цветовой палитры указывают на относительность всего зримого. Если «Маленькие трагедии» Швейцера были всецело выстроены на актерской игре, то евтеевские персонажи как бы растворены в клубящейся стихии мира. В результате рождается ощущение ирреальности бытия, его неподвластности человеку. В фильме Ирины Евтеевой получают развитие темы и мотивы, едва намеченные в тексте Пушкина. Уход от первоисточника оправдан жанровой принадлежностью картины («фильм-фантазия»).

Важной составляющей «Маленьких трагедий» Евтеевой является сновидческая реальность. В фильме не только разрушена граница между отдельными видами искусства (кинематограф/анимация), но и обнажена призрачность границы между жизнью и смертью, живым и мертвым, явью и сном.

Ключевые слова: экранизация; литературные мотивы; символы; мистерия; литературные сюжеты; русская литература; русские писатели; российское киноискусство; кинофильмы.

Вышедшая в 2009 году экранизация «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина (режиссер Ирина Евтеева) прошла мимо широкой зрительской аудитории, хотя была сразу же замечена критикой. Осуществившая свой необычный замысел Ирина Евтеева хорошо известна специалистам в области современной анимации. Практически все от-

© Зверева Т. В., 2018

зывы, появившиеся сразу же после выхода картины, были сосредоточены вокруг ее технической стороны и говорили об уникальной технике, сопрягающей традиционный кинематограф и анимацию. Вместе с тем не было отмечено, что наряду с техническими новациями данный фильм явил собой принципиально новое прочтение пушкинского цикла. Необходимо также учитывать, что в случае с Ириной Евтеевой зритель имеет дело не только с художником, творящим собственные миры, но и с исследователем, ученым, аналитически постигающим законы собственного искусства (в 1991 году была написана и защищена научная работа «Процесс жанрообразования в отечественной мультипликации 60-х–80-х годов. От притчи к полифоническим структурам» [Евтеева 1990]). Живописная (анимационная) интерпретация художественных (поэтических) систем – одна из задач, которую решает Евтеева в своем творчестве («Лошадь, скрипка и… немножко нервно», «Демон», «Вечные вариации», «Эликсир», «Маленькие трагедии», «Крысолов», «Петербург», «Творения, или 4 Ка В. Хлебникова», «Арвентур»). В ее сновидческих историях обрели свою плоть герои произведений Э. Гофмана, И. Гете, А. Пушкина, М. Лермонтова, Г. Уэллса, А. Грина, М. Цветаевой, А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова. Уникальная техника Евтеевой позволят соединять такие искусства как поэзия, кинематограф, живопись и анимация. Благодаря осуществленному синтезу рождается новый жанр в киноискусстве.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина принадлежат к особого рода творениям в истории человеческой культуры. Данный текст может быть уподоблен «магическому кристаллу», поворот которого высвечивает новые смысловые грани. В работе «Цикл “Маленькие трагедии” как исследовательская проблема» В. Маркович подвел итоги почти полувекового опыта осмысления пушкинского текста отечественной филологией [Маркович 2006: 315-340]. В последние годы литературоведение не так часто обращалось к пушкинскому шедевру. Вместе с тем интерес к пушкинскому тексту огромен, подтверждением этому являются многочисленные театральные постановки. Современный театр продолжает искать свой путь к Пушкину. В истории культуры не так редки случаи, когда понимание того или иного художественного феномена происходит посредством другого вида искусства. И в этом аспекте осуществленная Ириной Евтеевой экранизация «Маленьких трагедий» выглядит вызовом традиционному научному знанию.

«Маленькие трагедии» Евтеевой, действительно, маленькие: всего 40 минут экранного времени занимает эта феерическая фантазия. Евтеева экранизирует три трагедии, изменяя при этом их заданный порядок и оставляя за рамками фильма «Пир во время чумы». В значитель-

ной мере сокращен и сам текст. Уход от первоисточника оправдан жанровой принадлежностью картины (создатели определи ее как «фильм-фантазия»). Каждая из частей начинается с эпиграфа: в «Скупом рыцаре» это строки из монолога Барона («…о, если б из могилы // Прийти я мог, сторожевою тенью // Сидеть на сундуке и от живых // сокровища мои хранить, как ныне!..» [Пушкин 1937: 113]); в «Каменном госте» – реплика Дон Гуана («Что значит смерть? За сладкий миг свиданья // Безропотно отдам я жизнь» [Пушкин 1937: 169]); и, наконец, в «Моцарте и Сальери» – слова из монолога Моцарта («Мне день и ночь покоя не дает // Мой черный человек. За мною всюду, // Как тень, он гонится» [Пушкин 1937: 131]). Нетрудно заметить, что каждый из эпиграфов открывает не только ту трагедию, из которой он взят, но и предсказывает появление последующей: в словах Барона о вышедшей из могилы «сторожевой тени» просвечивает развязка «Дон Гуана»: в реплике Дон Гуана о «смерти» и «свидании» – предвестие смертного пира Моцарта и Сальери, а образ черного человека прямо указывает на отсутствующий в фильме «Пир во время чумы».

Если для Михаила Швейцера, экранизировавшего Пушкина в 1979 году, центральной темой стала тема Художника в его сложных и противоречивых отношениях с социумом, то для Ирины Евтеевой важны другие аспекты – мир в его неожиданных превращениях и метаморфозах. Не случайно режиссер в значительной степени сокращает пушкинский текст, актуализируя визуальный ряд и подчиняя Слово изображению. Благодаря уникальной технике изображение в кадре постоянно колеблется; исчезают привычные контуры, очерчивающие предметы и лица. Г. Н. Спутницкая отметила, что в основании фильмов Евтеевой всегда лежит живописная импровизация, «ибо сюжет фильма составляют красочные переливы, интригу задают просвечивающие слои» [Спутницкая 215: 95]. Действительно, в «Маленьких трагедиях» прослеживается собственный живописный сюжет: мир «Скупого рыцаря» соотнесен с красочными гобеленами и вышивками, «Каменный гость» являет собой игру «цветовыми массами», изображение в «Моцарте и Сальери» восходит к технике акварели. Иными словам, каждая из частей евтеевского фильма тяготеет к той или иной живописной манере.

Создатели фильма преодолевают графичность кадра и утверждают торжество живописной стихии. Фантастическая (почти немыслимая) красота кадра обманчива: зритель втянут в колеблющийся мир, где нет и не может быть ничего устойчивого. Смеем утверждать, что для изобразительного ряда «Маленьких трагедий» Евтеевой характерна та барочная напряженность образов, о которой когда-то писал

Г. Вёльфлин. Казалось бы, всего менее эстетика Пушкина соотнесена с тем, что Вёльфлин называет живописным стилем (пушкинское видение мира как раз восходит к противоположному полюсу – к линии; и доказательство тому – не только летящий контур рисунков поэта, но и классически строгое строение текста, в основании которого всегда лежат четкие и непреложные законы). Вместе с тем визуальный ряд «Маленьких трагедий» – почти буквальная иллюстрация тезисов Вельфлина о живописном стиле, иллюзионистском в своей сущности. Понимая всю относительность подобного сопоставления, приведем тезисы из труда Вёльфлина, которые очень точно характеризуют художественную манеру Евтеевой: 1. «Контур уничтожается принципиально; вместо замкнутой спокойной линии проступает неопределенная сфера завершения, массы не закреплены и не связаны твердыми линиями и потому растекаются» [Вёльфлин 2004: 75]; 2. «…глаз отказывается различать частности и хватается за общее; благодаря невозможности охватить все, создается впечатление бесконечного разнообразия» [Вёльфлин 2004: 79]; 3. «Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема – бытие возникающее (Werden), не дарующее успокоения, неудовлетворенное и не знающее покоя» [Вёльфлин 2004: 85].

Итак, явленная в фильме игра светом, бесконечные превращения цветовой палитры указывают на относительность всего зримого. Характерно, что если «Маленькие трагедии» Швейцера были всецело выстроены на актерской игре (С. Юрский – И. Смоктуновский – В. Высоцкий и пр.), то евтеевские персонажи как бы растворены в клубящейся (напоминающей полотна Рубенса) стихии. Собственно актерская игра уходит на второй план – не случайно лица актеров уподоблены маскам. Не глубины человеческой личности, а ощущение ирреальности бытия, его неподвластности человеку – вот та тема, над которой размышляют авторы в последней экранизации. Кроме того, подобная визуальная техника порождает ситуацию удвоения мира, разделения его на видимости и сущности.

В свое время Швейцер сделал шаг в сторону универсализации конфликта, начав фильм «Сценой из Фауста». Евтеева смещает свои «Трагедии» к мистериальному полюсу, что также укрупняет конфликт. О мистериальной природе пушкинского текста одним из первых заговорил В. Непомнящий [Непомнящий 2000: 528]. Подобное суждение имеется также в работе О. Дилакторской, полагающей, что «Маленькие трагедии» «отражают момент человеческой жизни в пределе смерти» [Дилакторская 1999: 35], то есть «содержат жанровую форму мистерии» [Дилакторская 1999: 38]. Этой точки зрения придерживается и М. Новикова: пушкинский цикл объединен, прежде всего, «мистериальным мировоззрением» [Новикова 1995: 173].

Все, когда-либо писавшие о пушкинском тексте, выделяли тему смерти как ведущую: в «Маленьких трагедиях» человек всецело подчинен судьбе/смерти с ее невидимым, но четко продуманным планом. Эта тема всецело определяет евтеевскую картину. Следует обратить внимание, что режиссер не экранизирует отдельно последнюю пушкинскую трагедию, где данная тема явлени в своем концентрированном виде. Однако «Пир во время чумы» контрапунктом проходит и через «Скупого рыцаря», и через «Каменного гостя», и через «Моцарта и Сальери». М. Виролайнен и Н. Беляк убедительно доказали, что написанная последней трагедия «Пир во время чумы» стала одновременно и отправной точкой для создания всего цикла [Беляк, Виролайнен 1991: 75]. Характерно, что одним из важнейших символов фильма становится образ телеги, присутствующий у Пушкина только в «Пире во время чумы». За вращением колеса (всегда взятого крупным планом) видится и неумолимая поступь Судьбы, и бег времени, и напоминание о всепоглощающей смерти (заметим, что в пушкинском творчестве образ телеги а подобном качестве появляется еще 1820-ые гг. – в стихотворении «Телега жизни»).

Два главных мотива определяют смысловую перспективу фильма: мотив смертного пира и мотив теней. Остановимся подробнее на последнем, поскольку данный мотив отсутствует у Пушкина. В Прологе множество чёрных теней в плащах кружатся в полутьме и спускаются в подвал Барона (своды подвала с пляшущими тенями напоминают платоновскую пещеру). В «Каменном госте» тени с горящими факелами проходят сквозь ночное пространство, окружая Дон Гуана и Донну Анну. В вакхическом танце теней возникает фигура Лауры. Действие третьей – заключительной – части картины происходит на опере Моцарта: композитор дирижирует фантасмагорическим концертом. На подмостках театральной сцены появляется Командор, который тут же уходит, растворяясь в туманной мгле. Далее взгляд камеры останавливается на Сальери, наблюдающим за действом из театральной ложи. Произнеся свой монолог, Сальери покидает ложу и следует за Командором; навстречу ему выходит таинственная тень в треугольной шляпе и проходит сквозь него. Постоянные превращения персонажей в тени и, напротив, обращения теней в героев – конструктивный принцип данной экранизации.

Несомненно, что игра теней у Евтеевой восходит к жанру dance macabre – пляскам смерти, что еще раз указывает на мистериальную природу фильма. По мнению В. Мириманова, dance macabre открывает в истории человеческой культуры трагедию индивидуальной смерти: «Отныне смерть – это не отлаженный rite de passage, теперь это кон-

кретная индивидуальная смерть – то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания» [Мириманов 2001: 45]. Действительно, «каждый из действующих лиц болдинских пьес произносит свое, *собственное слово о смерти*, которое в пределах «Маленьких трагедий» как единого текста обретает способность к своеобразному расширению» [Пяткин 2014]. Экранизация обнажает связь «Маленьких трагедий» Пушкина с древнейшим жанром. Рассмотрение пушкинского цикла в контексте «плясок смерти» могло бы привести к интересным научным результатам. (Добавим, что вакхические пляски теней сопровождаются появлением в картине «русалочьего» танца. В «Маленьких трагедиях» Пушкина нет подобного сюжета, но его присутствием отмечена неоконченная «Русалка».)

В своем архаическом истоке трагедия не отделима от комедии: «Двуединый мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. <…> Солнце сопровождалось тенью, небо – землей, “суть” – призраком, и “целое” достигалось только присутствием этих двух различных начал» [Фрейденберг 1998: 345]. «Маленькие трагедии» – один из немногих текстов в творчестве Пушкина, где автор последовательно придерживается серьезной интонации (ирония в цикле есть, но она требует исследовательской реконструкции). Ирина Евтеева актуализирует невидимый полюс пушкинских трагедий. Режиссер тонко чувствует природу мистериального действа, необходимой частью которого являются фарсовые сцены. В картине важное место занимает образ шута, которого нет в пушкинском тексте. С одной стороны, шут связан с семантикой смерти и выполняет архаическую функцию, соединяя между собой план жизни и план смерти («Шут становится обязательной фигурой в драме, рядом с фигурой царя, но и раб-слуга как метафора 'смерти' вбирает в себя и функции шута» [Фрейденберг 1997: 211]). С другой стороны, через данный образ формируется еще один смысловой пласт фильма – арлекинада. Благодаря шуту зарождается тема балагана/карнавала, в котором смешивается все и вся. (Вообще, ярко выраженная театральная символика фильма позволяет рассматривать героев в контексте комедии дель арте).

Единство пушкинского цикла возникает благодаря сквозным образам и мотивам. Евтеева в значительной степени усиливает принцип сочленения отдельных частей в целое. В картине присутствует ряд предметов-символов: перчатка – перстень – груша – гранат – кинжал – весы – телега и пр. Каждый из перечисленных предметов несет в себе двойственный смысл, т.е. амбивалентен по своей сути. Подобная амбивалентность образов соотносима с архетипической картиной мира, с ее неразличимостью сферы жизни и сферы смерти. В финале много-

численные тени кидают в телегу предметы, несущие на себе печать смерти: белую перчатку (кинутую Бароном Альберу); нанизанный на кинжал гранат (этим кинжалом был убит Дон Карлос); перстень Сальери (в оправе которого хранился яд Изоры). Этот последний эпизод евтеевской картины чрезвычайно важен. Всё, что когда-то спровоцировало смерть, оказывается в телеге.

В зыбкой, исчезающей в лессировках реальности живое трансформируется в мертвое, мертвое – в живое. Еще Р. Якобсон говорил о теме губительной статуи, проходящей через все творчество Пушкина [Якобсон 1987: 145-180]. Сюжет ожившей статуи также присутствует у Евтеевой, однако более важным для понимания фильма является сюжет ожившей картины. Кажется, что создатели фильма исчерпывают все возможные способы визуализации данного сюжета. Замысловатый узор ни манжете Слуги превращается в место представления «Волшебной флейты» Моцарта. Висящие на стене гобелены оживают, с них сходят герои, становясь непосредственными участниками действа. В финале, напротив, живое действие застывает, вновь превращаясь в рисунок на ковре или гобелене, и Слуга поспешно сворачивает в рулоны то, что только что разворачивалось на глазах зрителя. Подобными трансформациями «Маленькие трагедии» Евтеевой буквальным образом пронизаны, за метаморфозами подобного рода скрывается мысль об иллюзорности всего сущего.

Наконец, следует обратить внимание на ведущуюся игру с предшествующими текстами. Уже сама уникальная техника, выбранная Ириной Евтеетвой, восходит к принципам постмодернизма: это рисунок (живопись) поверх снятого изображения. Иными словами, авторское «письмо» накладывается на предшествующий «текст». Постмодернистское видение проявляется и в принципиальной интертекстуальности картины. Отчасти подобный принцип восходит к пушкинской поэтике («Маленькие трагедии» Пушкина, как, впрочем, и все произведения поэта, – это тоже игра с «чужими» текстами. Наиболее последовательно подобный взгляд на систему пушкинского творчества нашел свое выражении в концепции О. А. Проскурина [Проскурин 1999]). Выявление всех существующих претекстов не входит в задачи данного исследования, этой проблематике вполне может быть посвящена отдельная работа. Для нас важен сам конструктивный принцип экранизации, ориентированной на провокацию «чужого» пространства. Можно выделить следующие группы цитат:

1. Живописные цитаты. Речь идет как о буквальных живописных цитатах (Жид из «Каменного гостя» сходит с картины Рембрандта «Возвращение блудного сына»), так и о живописных

стратегиях (П. Рубенс, А. Ватто, П. Филонов, М. Врубель, В. Кандинский и пр.). Особо значимым является основополагающий для визуального ряда фильма прием лессировки, позволяющий авторам добиться ощущения зыбкости и неуловимости мира.

2. Кинематографические цитаты. Установка на цветовое постижение мира восходит к фильмам Сергея Параджанова («Цвет граната», «Ашик-Кериб»). Следует обратить внимание, что «Маленькие трагедии» – последняя работа выдающегося оператора Генриха Маранджяна, человека близкого к кругу Сергея Параджанова. Заключительная часть фильма отмечена цитатами из фильма Милоша Формана «Амадей». Можно говорить и о сближении изобразительного ряда евтеевской картины с кинематографической техникой Александра Петрова. При этом Петров сближает анимацию с реальностью, Евтеева, напротив, растворяет реальность в анимации.

3. Поэтические цитаты. Прежде всего, обнаруживается связь «Маленьких трагедий» с блоковским «Балаганчиком» с его установкой на эстетику театра. Проходящая через всю картину «тень в треугольной шляпе» ассоциативно вызывает в памяти образ «тени без лица и названия» из «Поэмы без героя» А. Ахматовой.

4. Музыкальные цитаты. Музыка Андрея Сигле включает в себя аранжировку известных классических произведений, это последовательная игра на грани «своего» и «чужого». Перед композитором стояла непростая задача «переиграть» А. Шнитке, написавшего музыку к экранизации М. Швейцера, и дать собственное решение темы.

Итак, в основании «Маленьких трагедий» Ирины Евтеевой лежит мысль об иллюзионистской природе мира. В свое время С. Булгаков высказал гениальную догадку, связав пушкинские трагедии с тремя философскими текстами Платона («Пир», «Федр» и «Федон») [Булгаков 1996: С. 46-51]. Действительно, герои «Маленьких трагедий» не способны вырваться за пределы собственных представлений о мире. Не только Барон, но и другие персонажи, существуют в мире теней – иллюзорном мире, из которого нет выхода к подлинному свету. Эти грани пушкинского текста становятся особо актуальными в наше время, стирающее границу между видимостью и сущностью. «Маленькие трагедии» в очередной раз продемонстрировали свою способность к наращиванию смысла во времени (Ю.М. Лотман) и к диалогу с любой эпохой (М. М. Бахтин).

ЛИТЕРАТУРА

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Л. : Наука, 1991. Т. 14. С. 73-96.

Булгаков С. Н. Тихие думы. М. : Республика, 1996. 508 с.

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становление стиля барокко в Италии. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.

Дилакторская О. Г. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: Жанровый аспект // Русская речь. 1999. № 3. С. 31-39.

Евтеева И. В. Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов: от притчи – к полифоническим структурам: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 24 с.

Маркович В. М. Цикл «Маленькие трагедии» как исследовательская проблема // Поэтика русской литературы: Сборник статей к 75-летию проф. Ю. В. Манна. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. С. 315-340.

Мириманов В. Б. Приглашение на танец. Dance macabre // Arbor mundi. 2001. № 8. С. 39-73.

Непомнящий В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры // Пушкин и современная культура. М. : Наука, 1996. С. 6-61.

Новикова М. А. Пушкинский космос: языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М. : Наследие, 1995. 353 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937 : В 16 т. Т. 7. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. 726 с.

Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.

Пяткин С. Н. Об одном мотиве в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 5. Ч. 2. [Электронный ресурс] URL: http://web.snauka.ru/issues/2014/05/34894 (дата обращения: 23.09.2018).

Спутницкая Н. Путешествие из Петрограда в Хань. «Арвентур», режиссер Ирина Евтеева // Искусство кино. 2015. № 8. С. 95-100.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 449 с.

Якобсон Р. Работы по поэтике М. : Прогресс, 1987. 464 с.

REFERENCES

Belyak N. V., Virolaynen M. N. «Malen'kie tragedii» kak kul'turnyy epos novoevropeyskoy istorii (sud'ba lichnosti – sud'ba kul'tury) // Pushkin: Issledovaniya i materialy. L. : Nauka, 1991. T. 14. S. 73-96.

Bulgakov S. N. Tikhie dumy. M. : Respublika, 1996. 508 s.

Vel'flin G. Renessans i barokko. Issledovanie sushchnosti i stanovlenie stilya barokko v Italii. SPb. : Azbuka-klassika, 2004. 288 s.

Dilaktorskaya O. G. «Malen'kie tragedii» A. S. Pushkina: Zhanrovyy aspekt // Russkaya rech'. 1999. № 3. S. 31-39.

Evteeva I. V. Protsess zhanroobrazovaniya v sovetskoy mul'tiplikatsii 60–80-kh godov: ot pritchi – k polifonicheskim strukturam: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L., 1990. 24 s.

Markovich V. M. Tsikl «Malen'kie tragedii» kak issledovatel'skaya problema // Poetika russkoy literatury: Sbornik statey k 75-letiyu prof. Yu. V. Manna. M. : Ros. gos. gumanit. un-t, 2006. S. 315-340.

Mirimanov V. B. Priglashenie na tanets. Danse macabre // Arbor mundi. 2001. № 8. S. 39-73.

Nepomnyashchiy V. S. Fenomen Pushkina i istoricheskiy zhrebiy Rossii. K probleme tselostnoy kontseptsii russkoy kul'tury // Pushkin i sovremennaya kul'tura. M. : Nauka, 1996. S. 6-61.

Novikova M. A. Pushkinskiy kosmos: yazycheskaya i khristianskaya traditsii v tvorchestve Pushkina. M. : Nasledie, 1995. 353 s.

Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy, 1837–1937 : V 16 t. T. 7. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1937. 726 s.

Proskurin O. A. Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 1999. 462 s.

Pyatkin S. N. Ob odnom motive v «Malen'kikh tragediyakh» A. S. Pushkina // Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii. 2014. № 5. Ch. 2. [Elektronnyy resurs] URL: http://web.snauka.ru/issues/2014/05/34894 (data obrashcheniya: 23.09.2018).

Sputnitskaya N. Puteshestvie iz Petrograda v Khan'. «Arventur», rezhisser Irina Evteeva // Iskusstvo kino. 2015. № 8. S. 95-100.

Freydenberg O. M. Mif i literatura drevnosti. M. : «Vostochnaya literatura» RAN, 1998. 800 s.

Freydenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra. M. : Labirint, 1997. 449 s.

Yakobson R. Raboty po poetike M. : Progress, 1987. 464 s.

Т. Н. МАРКОВА, Д. Е. ХАЙДАРОВА
(Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Россия, Челябинск)

УДК 821.161.1-1(Лермонтов М. Ю.):782.1(Рубинштейн А. Г.): 792.8(Жуков С. В.)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН» (ОПЕРА А. Г. РУБИНШТЕЙНА И БАЛЕТ С. В. ЖУКОВА)

Аннотация. В системе интермедиальных отношений осуществляется перевод с одного художественного язык на другой; вследствие взаимодействия разных видов искусств происходит их взаимообогащение, в том числе и на смысловом уровне. В настоящей статье анализируются две музыкальные интерпретации поэмы М. Ю. Лермонтова, осуществленные композиторами А. Г. Рубинштейном (опера «Демон», 1872) и С. В. Жуковым (балет «Фатум», 1998).

А. Г. Рубинштейн в своей опере предъявляет нам не столько образ героя-ницшеанца, сколько изнывающую, жаждущую сочувствия и сострадание личность, бесконечно ищущую духовного возрождения и обновления через любовь. Дополнительно введенные им в оперу персонажи необходимы композитору для достижения тембрового многообразия и придания народного характера музыкальному произведению.

Современный композитор С. В. Жуков, опираясь на тот же литературный первоисточник, предлагает иную – обобщенную, философско-эстетическую интерпретацию проблемы судьбы Демона. В итоге рождается произведение о трагическом поиске Идеала. За противление Судьбе Демона (Художника) неизбежно постигнет кара.

Ключевые слова: музыкальная интерпретация; поэмы оперы; балет; русская литература; русские поэты; поэтическое творчество; музыкальное искусство.

В переходные историко-культурные эпохи (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) закономерно и неизбежно возникает стремление к синтезу искусств, сегодня именуемое интермедиальной эстетикой. Понятие интермедиальности, появившееся сравнительно недавно (в 1980-х гг.), призвано служит инструментом для определения способов взаимодействия разных видов искусств. В системе интермедиальных отношений осуществляется перевод одного художественного язык на другой, вследствие чего происходит взаимообогащение и на смысловом уровне.

Теория интермедиальности опирается, прежде всего, на труды, ставшие классическими в гуманитарной сфере: Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, Ж. Женнета, О. Ханзена-Леве и работы по

© Маркова Т. Н.,
Хайдарова Д. Е., 2018

теории медиа М. Маклюэна, В. Беньямина, Ф. Киттлера, И. П. Смирнова. В отечественной науке с опорой на идеи М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана продолжаются исследования синтеза и взаимодействия искусств А. Сидоровой, Н. Тишуниной и др. [Тишунина 2001: 153-163].

В настоящей статье предлагается анализ музыкальных интерпретаций поэмы М. Ю. Лермонтова, перевод с языка словесного искусства на язык музыки, осуществленный двумя композиторами – А. Г. Рубинштейном (опера «Демон» 1872) и С. В. Жуковым (балет «Фатум» 1998).

В творчестве А. Г. Рубинштейна особое место занимает страстная и эмоциональная поэзия М. Ю. Лермонтова. На тексты великого русского поэта написаны романсы «Ангел», «Русалка», «Слышу ли голос твой», «Горные вершины», оперы «Месть» (по поэме «Хаджи Абрек») и «Купец Калашников». Наибольшую славу композитору принесла опера – «Демон» [Шейн 1961: 17].

Ее замысел родился в конце 1871 года. Автором либретто стал известный библиограф и исследователь творчества Лермонтова П. А. Висковатов. Однако совместная работа композитора и ученого протекала достаточно напряженно. Конфликт между ними возникал как из-за темпов написания либретто, так и из-за расхождений в интерпретации лермонтовской поэмы. П. А. Висковатова не удовлетворяло композиционное строение музыкального произведения, введение Рубинштейном дополнительных образов, отсутствующих в поэме Лермонтова. Текст, написанный П. А. Висковатовым, был существенно изменен композитором, вследствие чего исследователь запретил А. Г. Рубинштейну издавать либретто под своей фамилией. Однако партитура оперы и сам текст к произведению был издан без его согласия, что привело к окончательному разрыву между композитором и ученым [Висковатов].

А. Г. Рубинштейн как читатель, художник-мыслитель и музыкант стремился передать свое понимание поэмы М. Ю. Лермонтова. В силу определения жанра произведения как лирической оперы он делает акцент не столько на бунтарском и мятежном характере «гордого царя познанья и свободы», сколько на раскрытии любовной линии Демона и Тамары.

Демон, по замыслу композитора, должен был вызывать у зрителя не осуждение и презрение, а сочувствие и сострадание. Для Рубинштейна важно показать психологическую драму личности, жаждущей преображения через любовь. Как для лермонтовского Демона, любовь для героя оперы не столько всеохватывающая страсть, сколько жажда любви как возможности преодоления одиночества,

обретения единства с природой, миром и людьми. Тамара для Демона воплощение стремления героя к новой жизни, смысл которой он видит в свободной и искренней любви – могучей и сильной, не признающей ограничений и рамок. Именно такое понимание любви способно принести обновление и возрождение главному персонажу оперы.

В этой связи композитором в первое действие оперы была введена сцена, отсутствующая в поэме – дуэт Ангела и Демона «*Не кляни, а люби!»* – одна из немногих сцен в опере, в которой проявляется бунтарское начало героя. Это полемика о сущности любви. Ангел, слуга Господа и идейный противник героя, утверждает, что истинная любовь – это любовь божественная. Он призывает Демона к покорности и смирению перед Господом: *Не кляни, а люби! /И простит тебя тот, /в ком любви нет конца…* Но Демон хорошо понимает цену примирения: *Тиран, он хочет послушанья, а не любви/ Любовь горда, горда как знанье – вот что пойми/ Когда без рабства, без угнетенья найду любовь, /тогда к нему без озлобленья, вернусь я вновь…* [Скирдова 2011: 24].

Если в монологе Демона *«Проклятый мир»* и в первом дуэте с Ангелом перед нами образ свободолюбивого, непримиримого богоборца, то в последующих сценах мы наблюдаем изменение героя, проявляющееся как на сюжетном, так и на музыкальном уровне. Встреча с Тамарой знаменует внутренний перелом в душе героя. Под влиянием любви к Тамаре Демон преображается из могучего духа отрицания, замкнутого в своем мучительном одиночестве, в существо, проявляющее человечность и теплоту, готовое к добру и самоочищению.

Если в первой арии *«Проклятый мир»* используются стремительные хроматические пассажи, позволяющие передать сильный, могучий образ главного героя, то в обращениях Демона к Тамаре *(«Не плачь, дитя», «На воздушном океане», «Я тот, которому внимала»)* композитор использует романсовую интонацию; нежная мелодия рисует иной облик Демона – согретый глубокой, искренней любовью к Тамаре [Скирдова 2011: 24].

Образ Тамары в общих чертах вполне соответствует литературному претексту, хотя А. Г. Рубинштейн и превратил грузинскую княжну в русскую девушку, о чем свидетельствуют фольклорные мотивы. Так, в песне девушек «*Ходим мы к Арагве светлой»* возникает сказочный образ золотой рыбки; во второй картине первого действия появляется образ венка – атрибут свадебного обряда. Тамара сообщает подругам, что готова попрощаться с плетенным из цветов веночком – символом ее девичества.

Народность характеру героини придает и дополнительно введенный композитором образ няни. Одна из ее самых ярких партий дана в песенных рассказах из второй картины. Она рисует скорую встречу жениха и невесты. Жених Синодал в ее рассказе изображается как русский богатырь, скачущий к своей горячо любимой невесте: *Скачет к невесте жених на коне/, держит он крепкой рукой повода, /Конь богатырский весь в мыле под ним/ Мчится к невесте жених удалой…* Фольклорный оттенок приобретает в опере и сцена причитания (второе действие, четвертая картина) по умершему жениху. Рыдания Тамары перерастают в «хоровой плач» поражающей силы.

В опере «Демон» Рубинштейн стремится передать грузинский колорит лермонтовской поэмы. В музыке нашли свое отражение восточные напевы жителей Кавказа. Композитор, работая над оперой, обращался к сборнику Эристави «Попурри из грузинских песен». По словам, Д. И. Аракишвили, пленительный хор *«Ходим мы к Арагве светлой»* написан на известную грузинскую мелодию. Ария князя Синодала *«Обернувшись соколом»* написана на грузинский напев – баяти, как и песня хора *«Ноченька»*. Восточный мотив возникает и на пире Гудала (картина четвертая). Гости торжества славят молодых и танцуют пламенную лезгинку [Корабельникова 1994: 74].

Дополнительно введенные персонажи (няня и старый слуга Синодала) важны с точки зрения тембрового многообразия оперы. Образам Тамары, Гудала и Синодала был придан фольклорный колорит, усилено трагедийное звучание посредством введения добавочных сцен, отсутствующих в поэме Лермонтова: причитания Тамары, хор по смерти жениха, предсмертный призыв Тамары Синодалом, мотив мщения Гудала и др.

Более многогранную характеристику, чем в поэме, получил в опере Гудал – отец Тамары. С болью прощается он со своей единственной дочерью Тамарой: *Голубок мой отлетел /, ясный сокол пал в бою. /Я теперь один сижу старым вороном в гнезде…*Композитор убедительно раскрывает образ властного, гордого, совершенно подавленного горем и отчаянием героя. Гудал очень любит свою дочь и тяжело вместе с ней переживает смерть ее жениха. Гибель Синодала воспринимается им как божья кара и наказание за совершенные грехи, но несмотря на это, в опере возникает мотив мести. Возмездие для Гудала становится священным долгом и возможностью восстановления справедливости: *Оседлайте коня! / Все за мной! / Мщу иль не вернусь живой/в бой! / Тамара, за тебя отомщу, да! / справим тризну, князь, твою/ за дитя свое отомщу! / горы крови обагрю! / Все за мной!* Все присутствующие с

воодушевлением поддерживают намерения Гудала отомстить врагу. Следует мощный финальный хор, проникнутый горячей ненавистью к убийцам и жаждой мщения.

Близка к литературному первоисточнику оперная характеристика образа Ангела. Противоборство Демона и Гения добра в отличие от поэмы представлено Рубинштейном в трех диалогах: в прологе – ад (первая картина), в сцене входа Демона в келью – земной мир (пятая картина) и в эпилоге – небеса (конец шестой картины) [Корабельникова 1994: 25]. Все три сцены Демона с Ангелом подчёркивают неизбежность трагического исхода лирической драмы. В отличие от Демона на протяжении всего музыкального произведения образ Гения остается неизменным и статичным. В его музыкальной характеристике композитор использует мажор и кантилену. Противостояние двух персонажей подчёркивается при помощи тембра: для партии Ангела в противовес мужскому баритону выбран женский голос – меццо-сопрано [Шейн 1961: 62].

В непримиримом противоречии между любовью к Демону и привычным кругом верований, мыслей и чувств состоит драма Тамары. Наиболее полно она раскрывается в романсе *«Ночь тиха, ночь тепла»*. Героиня пытается противостоять охватившему ее чувству, но страстная речь Демона побеждает сомнения Тамары. Чувство, не сдерживаемые более, находят свое выражение. Любовь побеждает, но несмотря на это, финальный дуэт Тамары и Демона заканчивается трагично. Тамара гибнет. Ее душа возносится на небо, навсегда оставляя тоскующего, страдающего, одинокого Демона [Шейн1961: 33].

Важным в понимании интерпретации поэмы в музыкальном произведении является финал оперы. В поэме Лермонтова Демон теряет Тамару, потому что не смог преодолеть своего презрения, чувства превосходства над людьми, своего сверхчеловечества. В сцене поединка с Ангелом за душу Тамары победа Демона невозможна. Если в келью к Тамаре Демон входит готовым любить и нести добро в этот мир, то в финальном поединке с Ангелом он полон злобы и ненависти. Демон вновь возвращается к своей сверхчеловеческой природе.

Финальная сцена оперы А. Г. Рубинштейна решена иначе. Акцент делается не на образе вновь восставшего против Бога мятежника, а на глубоко страдающей личности, навсегда потерявшей надежду на обновление, обреченной на вечное скитание и одиночество: *Опять один!../Опять я сир!.. Ах!* Несправедливым, по замыслу композитора, оказывается в опере вовсе не Демон, а «небо», отнявшее у главного героя надежду на счастье. Один из музыкальных критиков после

просмотра оперы писал: «В мире свершилось чудовищное преступление. Предательски был убит страдающий мятежник» [Алексеев 1976: 39].

Опера «Демон» оказала большое влияние на развитие жанра лирической оперы в России. Чайковский, побывавший на премьере в Санкт-Петербурге, затем на спектаклях в Москве и в Киеве, признавался, что «Демон» стал одним из самых любимых его произведений [Скирдова 2011: 82]. Вместе с «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой» П. И. Чайковского «Демон» А. Г. Рубинштейна встал в ряд самых душевных и чутких произведений эпохи.

Яркие образы поэмы Лермонтова вдохновили современного композитора С. В. Жукова и балетмейстера М. Большакову на создание балета «Фатум». Музыкантом было создано четыре балета. Среди них – «Солярис», написанный на сюжет одноименного романа С. Лема, «Аленький цветочек» по сказке С. Т. Аксакова, «Бессонница», созданный по заказу Большого театра к 200-летию А. С. Пушкина, и «Фатум», написанный по мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Балет «Фатум» (1998 г.) поставлен в 2001 г. на сцене Санкт-Петербургского Академического Малого театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского.

В интерпретации создателей спектакля одинокий Демон, бесприютный скиталец, живет в окружении своих слуг, слуг Закона, Фатума. Выбрав богоборческий путь, Демон стал рабом своего решения. В его жизни нет места счастью, радости, но он продолжает мечтать об Идеальной любви. Эти мечты олицетворяет Тамара-небесная, в его душе вспыхивает любовь и надежда на возрождение. Этому посвящен первый Монолог Демона. Но обладать идеалом невозможно, о чем Демону напоминают Стражи – слуги Судьбы. Поиск Любви оборачивается для Демона встречей с Тамарой-земной, далекой от того идеального образа, к которому он стремился. Во втором Монологе Демона обнажаются его боль и отчаяние, его последний танец раскрывает муки одиночества. Неумолимые Стражи возвращают Демона в его холодный мир. Он снова там же, где и в начале спектакля. Это его вечный Фатум.

Демон – главный образ балета – одинокий, драматичный, но не лишенный надежды на обновление. Его Мечту – или иначе Идеал – воплощает собой образ Тамары-небесной. Символичный кордебалет – Стражи – словно бы выступают свидетелями его Падения и вестниками его трагедии, они олицетворяют собой тот самый Фатум или Рок, довлеющий над Демоном и преследующий его со времени разлада с Богом.

Зритель-слушатель становится свидетелем пути героя по

замкнутому кругу от одиночества к надежде, разочарованию и вновь к одиночеству, что подчеркнуто и в названиях пяти эпизодов балета: Одиночество, Рождение любви, Небо, Падение, Пустота. Композитор, опираясь на известный литературный первоисточник, по-своему интерпретирует проблему Судьбы Демона, в итоге рождается спектакль о трагическом Поиске Идеала.

В музыке балета присутствует развитая система лейтмотивов. Так тема, исполняемая медными духовыми инструментами символизирует Фатум и сопровождает появление Стражей. В монологах, Adagio при появлениях Демона на первый план выходит кларнет, с его изменчивой тембровой палитрой. Лейтмотивом Тамары-небесной становится вокальная мелодия, что не редкость в современном балете и символизирует связь со «старшей сестрой» балета – оперой.

Образ Демона в музыкальном искусстве с середины XIX столетия и до конца XX века претерпел значительную эволюцию, но несмотря на более чем полуторовековую временную дистанцию между двумя произведениями о Судьбе Демона, есть точка пересечения в интерпретации проблемы Судьбы. Она вполне в духе романтической концепции: противление Судьбе (или Богу) невозможно, за это сопротивление Человека (Демона, Музыканта) неминуемо постигнет кара.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев А. Д. Антон Рубинштейн / А. Д. Алексеев. М : Музгиз, 1976. 45 с.

Висковатов П. А. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном [Электронный ресурс] URL: http://lermontov.rhga.ru/upload (дата обращения 27.03.2017).

Корабельникова Л. З. История русской музыки 70–80-е года XIX века часть первая. М : Музыка, 1994. 234 с.

Оссовский. А. В. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л. : Музыка, 1971. 134 с.

Скирдова А. А. «Демон» М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна: диалог двух великих художников. Музыкальная жизнь. 2011. № 2. С. 22-26.

Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной конференции. СПб. : С.-Петерб. филос. общество, 2001. С. 153-163.

Хотрова Т. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. М : Музгиз, 1987. 163 с.

Шейн С. «Демон» А. Г. Рубинштейна. М : Музгиз, 1961. 78 с.

REFERENCES

Alekseev A. D. Anton Rubinshteyn / A. D. Alekseev. M : Muzgiz, 1976. 45 s.

Viskovatov P. A. Moe znakomstvo s A. G. Rubinshteynom [Elektronnyy resurs] URL: http://lermontov.rhga.ru/upload (data obrashcheniya 27.03.2017).

Korabel'nikova L. Z. Istoriya russkoy muzyki 70–80-e goda XIX veka chast' pervaya. M : Muzyka, 1994. 234 s.

Ossovskiy. A. V. Anton Grigor'evich Rubinshteyn. L. : Muzyka, 1971. 134 s.

Skirdova A. A. «Demon» M. Yu. Lermontova i A. G. Rubinshteyna: dialog dvukh velikikh khudozhnikov. Muzykal'naya zhizn'. 2011. № 2. S. 22-26.

Tishunina N. V. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy // Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii. SPb. : S.-Peterb. filos. obshchestvo, 2001. S. 153-163.

Khotrova T. A. Anton Grigor'evich Rubinshteyn. M : Muzgiz, 1987. 163 s.

Sheyn S. «Demon» A. G. Rubinshteyna. M : Muzgiz, 1961. 78 s.

Д. Б. ТЕРЕШКИНА
*(Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в г. Великий Новгород,
г. Великий Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Платонов А.)

СЕМЬЯ КАК МАРКЕР МИНЕЙНОГО КОДА В РАССКАЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА «ВОЗВРАЩЕНИЕ»

Аннотация. В статье предлагается анализ одного из наиболее известных рассказов Андрея Платонова – «Возвращение» – с точки зрения отражения в нем так называемого «минейного кода», то есть смыслового интертекста «Четьих-Миней», в его важнейшем маркере – изображении семьи как модели собора с принципом communico sanctorum (общение святых). Учет этого уровня смысла текста позволяет представить главного героя рассказа не субъектом (как принято думать), а объектом возвращения. Семья Иванова (как известно, таким было название первоначального варианта рассказа) становится силой, возвращающей главного героя в сферу праведной жизни, духовного и душевного воскрешения после потрясений военных лет. Смысловым и деятельным центром рассказа становится сын героя Петр, на годы войны заменивший отца и невольно ставший для него примером для подражания. Смысл житийного контекста образа Петра Алексеева тем более ярок, чем менее явлен он в произведении. При отсутствии очевидных отсылок к житию апостола Петра, в свете особой значимости роли Петра в возвращении отца становится очевидной реализация мальчиком апостольской миссии «ловца человеков» (Мф. 4:19), возвращения заблудших душ к праведной жизни. Многовершинность композиции рассказа поддерживается значимым в минейном смысле именником текста.

Ключевые слова: минейный код; семья; именник; житийный контекст; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

О рассказе Андрея Платонова «Возвращение» написано достаточно много. Исследованы история и текстология произведения [Хрящева 2010, Михеев 2015], мотивы, в том числе постоянные в творчестве писателя, означены идеи и смыслы, читающиеся в произведении [Ливингстоун 2000, Спиридонова 2016, Хрящева 2010, Снегирева, Подчиненов 2011 и др.]. Поиск смысла рассказа, с одной стороны, простого по сюжету, с другой – неоднозначного в его идее, осложнен историей текста (проклятием критики, реабилитацией автора и его произведения [Платонов 1994; Еголин 1944; Ермилов 1994; Письменный 1946]) и продолжающейся полемикой вокруг театральных решений в постановке рассказа [Коммерсантъ 2005]. Это еще раз говорит о

© Терешкина Д. Б., 2018

возможности разных подходов к произведению и продолжающейся активной жизни текста в читательской среде.

Мы предлагаем еще одну трактовку рассказа – ту, что выросла из наших изысканий в области «минейного кода» русской литературы [Терешкина 2015]. Наша идея о влиянии «Четьих-Миней» (годового корпуса житий святых и похвальных слов) на русскую словесность состоит в том, что, в отличие от агиографической традиции, в которой исключительный герой является образцом праведной жизни, минейный код считывается как система знаков и отсылок к корпусу житийных текстов, в котором идея равновеликости святых при уникальности их судеб предполагает многовершинность композиции в изображении многих персонажей, каждый из которых дополняет друг друга в общем движении к духовному совершенству. В системе «маркеров минейного кода» (наряду с именем героя, системой значимых дат, деяний героя, его внешнего облика, биографической житийной схемы его пути и смерти и др.) семья имеет особое значение. Принцип communico sanctorum (общение святых) в семье как модели собора становится ведущим. Член семьи обусловлен родом и направляем им, его путь корректируется каждым другим членом семьи. Эта мысль читается во многих произведениях русской литературы (наиболее отчетливо выраженной она оказалась в «мысли семейной» у Л. Н. Толстого), а у Платонова настойчиво звучит почти в каждом произведении [Васильев 1989: 431; Подшивалова 2014].

Название рассказа, как известно, имеет свою отдельную историю. В первоначальном варианте рассказа оно звучало как «Семья Иванова». Лишь в измененном и переработанном, под натиском критики, варианте рассказа появилось известное нам в окончательном виде «Возвращение», которое трактуют прежде всего с точки зрения волевого акта главного героя рассказа – Алексея Иванова [Ливингстоун 2000; Снегирева, Подчиненов 2011; Хрящева 2010 и др.]; в одном исследовании выражена точка зрения о возвращении героя как художественно-идеологическом авторском приеме («Вместе с тем А. Платонов не мог в ситуации общенациональной травмы войны не вернуть отца домой» [Снегирева, Подчиненов 2011]), что противоречит, на наш взгляд, и принципам анализа текста, и главной идее произведения. Кажется очевидным, что и первый вариант названия, и лексическое значение слова «возвращение» сводятся к тому, что в рассказе семья Иванова (а не собственно главный герой) имеет ключевое значение. «Возвращение» применительно к рассказу А. Платонова мы склонны трактовать по тому значению этого слова, что дается в толковом словаре: существительное «возвращение» возводится к глаголу «возвращать»

(‘вернуть’) [Ожегов, Шведова 2002: 91] (в отличие от второго значения, от возвратной формы «возвращаться – возвратиться», от которого дериватом существительное «возвращение» не указано [Там же]). Иванов возвращается не сам, а с помощью тех, кого он готов был оставить и кто оказался ему незаменимыми в его душевной и духовной целостности. Семья Иванова, и прежде всего его дети, стали той силой, которая перетянула его в сторону трудного, но праведного выбора. Пассивная роль Иванова, изначально заданная в рассказе (он возвращается в часть, задерживается на три дня у Маши под влиянием сиюминутного чувства, пасует перед домашними, отвыкнув от них и дома), не оставляет сомнения в той роли, которую автор отводит семье как миростроительного начала и детям как правде жизни – мысли, актуальной для всего творчества А. Платонова.

Имена в повести уже становились объектом исследовательского внимания [Хрящева 2010: 59]. Укажем лишь на значимость *системы* имен текста, которая является одним из первостепенных маркеров минейного кода.

Алексей – главный герой рассказа – носит имя (означающее «защитник») одного из наиболее почитаемых на Руси святых, Алексея человека Божия. Подобно святому, пришедшему в свой дом спустя много лет после странствий на чужбине и умершему среди слуг своего дома, оставшемуся не узнанным родными [Жития святых 2009: 178-180], герой рассказа А. Платонова также ощущает себя «чужим» в своем родном доме, отвыкнув от него и выросших детей, много вынесшей и немного отстранившейся от него за долгие годы жены. Усиленное таким же отчеством, имя Алексея Алексеевича Иванова, впрочем, оказалось в какой-то момент не соответствующим в его случае своему этимологическому значению: защитником своего дома и домочадцев вернувшийся солдат не почувствовал, а после обнаружения деталей жизни своих родных в его отсутствие и вовсе решил оставить дом, еще раз уйти из него – без права возвращения. Этим он словно также отрицал житийное значение своего имени: уходил от родных, его любивших. Лишь духовный переворот от отрицания себя к любви и приятию ближних восстановил утраченную было истинную предназначенность героя.

Жена героя, Любовь Васильевна, является словно иллюстрацией своего имени. Она – образ истинной, безусловной и абсолютной любви. При этом мать семейства отнюдь не является идеальным образом («Ишь ты, а мать наша тоже бедовая» [Платонов 1987: 382], – удивляется сын, не ведавшей о тайне матери, раз поддавшейся соблазну), но, принявшая в доме мужчину, потерявшего всю свою семью, искренне и любяще ждущая мужа, отдававшая все детям, чтобы они выжили, не

боящаяся суда мужа и откровенная с ним во всем (при скрываемом мужем собственном грехе), Любовь Васильевна цельна и прекрасна.

Семен Евсеич, находивший утешение в семье Ивановых в отсутствие хозяина дома, подозревавшего в нем срамные намерения, «оправдывает» свое имя (Семен – «услышанный Богом», давшим ему утешение в скорбный час, Евсей – «благочестивый»): он ходит в дом Иванова заглушать свою печаль, заодно присматривая за детишками, оставляемыми работающей с утра до ночи матерью, и прикармливая их. Семен Евсеич словно стал олицетворением истинной христианской любви, от которой Алексей Иванов оказался далек.

Анастасия («воскресшая») (Настенька, Настька, как зовет ее, строжась, старший брат) – дочь Иванова. Маленькая, но уже рассудительная и самостоятельная, покорно и охотно слушающаяся своего брата, девочка, как огонек, милее всех Иванову, отчужденно относящемуся к жене и сыну, занявшему на время его хозяйское место. Настенька словно воскрешает в Иванове его былые нежные чувства, его кровную и любовную связь с домом и семьей. «В детях, как и в “сокровенных” платоновских взрослых, выказывается главная надежда и опора спасения – сердце – о́рган и орга́н, той чистой, пронзительной способности жалости и высшей любви, которая стонет в человеке за несовершенство, гибель, зло, за ближнего, за тварь и без которой невозможно никакое спасение и восхождение в этом мире» [Семенова 1995: 36].

Ключевой фигурой рассказа становится сын Алексея Иванова, Петр. Он, еще Петька, нескладный худой подросток, волею судеб ставший опытным, расчетливым и ворчливым, как старичок, оказывается самым зрелым и самым дельным из членов семьи. Имя Петр («скала») – не просто наиболее частотное в русском именнике, оно еще и наиболее насыщено архетипическими коннотациями, прежде всего евангельского происхождения. Петр для русскоязычного читателя – любимый ученик Христа, апостол, с кем связаны наиболее драматичные моменты земного пути Спасителя. Живой и вспыльчивый, Петр вызвался идти к Христу по воде и укрепился в вере с помощью Господа; именно он, вместе с Иаковом и Иоанном, стал свидетелем Преображения Господня на горе Фавор; он в порыве гнева отсек мечом ухо рабу первосвященника в Гефсиманском саду; он, по человеческой слабости своей, отрекается от Христа в ночь перед арестом Спасителя, и потом проходит через искреннее раскаяние и искупление греха. Именно Петра представляет народное сознание как привратника Рая, по слову Христову: «дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16:19).

Весь этот культурный подтекст присутствует в рассказе потаенно, лишь мерцая читателю евангельским светом там, где схождения наиболее очевидны. «Мы не знаем, был ли писатель верующим, христианином в догматическом смысле этого слова. <…> Но при этом сама его душевная структура, запечатленная в творчестве, оказывается поразительно близкой к тому, что называется христианским сердцем, христианской юродивостью и даже святостью» [Семенова 1995: 19].

Петька хранит порядок в доме. Это выстраданное лишениями умение вызывает у вернувшегося Иванова досаду («вон Петрушка что за человек вырос – рассуждает, как дед, а читать небось забыл» [Платонов 1987: 379]), а у Петьки, слышавшего эти слова, – законное возражение («пускай я дед, тебе хорошо было на готовых харчах» [Там же]). В ситуации ссоры родителей Петька вначале оказывается тайным слушателем, а затем, когда чувства ревности и обиды отца на мать достигли предела, Петька вступает в спор искренним и горячим защитником матери. Его речь, сначала путаная и по-детски сбивчивая, перерастает в проповедь, ибо это не просто рассказ о дяде Харитоне, так к месту и пророчески верно приведенный мальчиком, а квинтэссенция человеческой мудрости, в которой есть место юмору и прозе жизни, прощению и приятию. Эта история так поразила Иванова и так подходила к его случаю, что воспринялась им почти как чудо, а Петька предстал как провидец тайного, поскольку, в отличие от дяди Харитона, придумавшего свои измены ради прощения жены (и имя героя (Харитон – ‘благосклонность’) также не случайно в именнике рассказа), собственный грех у него самого был – и испугался вернувшийся солдат, что выведет его сын на чистую воду. Именно Петр говорит в этот момент самые важные для семьи слова: «У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь, как глупые какие» [Платонов 1987: 384]. И только здесь суровый Петька плачет – от тяжести жизни во всей ее сложности человеческих взаимоотношений (когда другие сложности голодного и страшного военного времени, казалось, были преодолены), от бессилия и горячего желания восстановить справедливость.

Петр становится не только деятельным, но и идейным центром рассказа. Блудным сыном стал отец семейства – и, подобно евангельской притче, любовью восстановлен был в своем изначальном статусе. Алексей Иванов был возвращен Петром, опять в нужный момент взявшим в свои отроческие деятельные руки жизнь семьи. Матери не было дома в момент ухода отца – так же, как не было ее тогда, когда произошло, словно само собой, взросление и возмужание ее сына. Она, доверяясь, согласно своей натуре, естественному ходу вещей, ушла на работу. Петька еще спал, когда отец, как тать в ночи, поцеловав

Настеньку, ушел из дома, решив уехать к той Маше, которой посвятил несколько дней, отсрочив возвращение домой. Дети не успели застать отца на вокзале: он уже уехал в подошедшем поезде. Но Петькино упорство продолжало действовать даже тогда, когда надежда на чудо должна была угаснуть. Именно этот полный сил и веры бег Петра за отцом являет истинную сыновнюю любовь мальчика. Возвращая отца домой, Петька не просто старается делать так, как «следует». Он «восстанавливает порядок» в доме, и это уже порядок высшего свойства – на уровне судеб членов семьи и семьи как целого. «А. Платонов стремился материализовать в художественных образах саму метафизику духовного обмена между поколениями и генетическое движение истории; и то, и другое входило в его понимание народа как постоянно самосохраняющейся и саморазвивающейся целостности, охваченной кровным родством и общностью идеалов через матерей, отцов, дедов, детей, внуков, правнуков…» [Васильев 1989: 431]

Сложность жизни и ее восприятия разными героями рассказа усиливается отсутствием определенно выраженной авторской позиции. «Платоновское повествование строится на искусно созданной иллюзии отсутствия автора, формально пред нами безличное повествование» [Хрящева 2010: 58]. В том числе эта особенность текста породила не совсем адекватную интерпретацию читателями образа Петьки, сына солдата. Одни не придают Петруше того значения, которое заложено самим сюжетом, первоначальным названием рассказа, кратким замечанием автора, передающего мысли Алексея Иванова («Петрушка нуждался в любви и заботе сильнее других, потому что на него жалко сейчас смотреть» [Платонов 1987: 374]). Другие видят в Петруше «заместителя отца» и даже его соперника: «Главным “соперником” Иванова <…> стал его сын – Петруша, Петр Алексеевич, который четыре года исполнял обязанности отца <…> Это замещение сколь сильно, столь и противоестественно, поскольку переворачивает всю традиционную иерархию семьи, буквально “выталкивая” отца из дома» [Снегирева, Подчиненов 2011]. Это утверждение не представляется верным. Петруша лишь по временной нужде нечеловеческого военного времени замещает отца, чтобы дать семье возможность жить хоть отчасти «по-человечески», и по приезде отца лишь являет ему пример мужчины-домостроителя – роли, от которой отвык Алексей Иванов. Н П. Хрящева справедливо пишет: «если отец спасает страну, то Петруша спасает семью», причем «ценой потерянного детства» [Хрящева 2010: 58]. Вся семья радуется возвращению отца, только эта радость не театрального свойства, а выстраданная, целомудренно-сдержанная, по-народному простая. Сложность чувств при встрече родных усугубля-

ется драматизмом ситуации, раскрывающимся в процессе повествования (признание матери, «отповедь» Петруши), полную меру которого знает лишь читатель (путь Алексея Иванова домой, о котором он предпочел умолчать), но определенного отношения ни к кому из персонажей рассказа (исключая, пожалуй, только Настеньку) автор ни обнаруживает, ни «подсказывает». «Читая А. Платонова, замечаешь, что он – в отличие от других писателей – никого не оправдывает, не защищает и не принимает ничьей стороны. Он охватывает весь воссоздаваемый им противоречивый мир прежде всего своим пониманием, и в этом всепроникающем понимании заключается универсальная и мудрая человечность художника» [Васильев 1989: 432 – 433]. Хрупкий мир воссоединившейся было семьи, словно на постоянно качающихся весах, рискует либо восстановиться, либо закончиться разрушением семейного очага, душевным пепелищем после отъезда приехавшего и уехавшего обиженным отца. И когда Алексей сходит с поезда, увидев запоздало опомнившихся детей, бегущих за ним, не только в пространстве рассказа, но и во всем мировоззренческом космосе для читателя (и автора) происходит потрясение высшего свойства – катарсиса и Божественной радости, когда любовь побеждает главного врага – человеческие гордыню и самолюбие.

Н. П. Хрящева пишет: «…борьбу за сердце капитана Иванова ведут не столько две женщины – Маша – дочь пространщика и Любовь Иванова, сколько два пространства: теплое замкнутое пространство дома и тревожное, открытое пространство дороги» [Хрящева 2010: 59], и далее: «Герой рассказа “Возвращение” утверждается в ценностном абсолюте дома» [Там же]. Понимая, что в понятие «дом» исследователь включает семью Иванова, не можем все же согласиться с подобным утверждением. Дом в том состоянии, каким его застал после возвращения с войны Алексей Иванов, отнюдь не был «теплым» – во всех отношениях. Оставшаяся где-то в другом городе Маша и новые, без обязательств, впечатления жизни были для Иванова, надо полагать, гораздо более желанными на тот момент. Возвращение домой было для него трудным выбором, тяжелым решением, которое еще не предполагало счастливого исхода, – напротив, предвещало долгое время душевной борьбы и работы над собой, чтобы мир в семье окончательно восстановился. И возвращается Иванов не *домой*, а к *семье* – хотя, казалось бы, в обыденном сознании эти понятия почти синонимичны. Важными для героя оказываются не стены и не запах родного дома, которого не было нигде в мире, а дорогие и родные ему люди, с которыми (и это с «обнажившимся сердцем» понял солдат) только и возможно душевное и духовное спасение, как бы тяжело и «неуютно» оно

ни было. И этому духовному воскресению героя главной причиной стали его дети – самые маленькие, беспомощные в своем отчаянном порыве, но самые мудрые члены семьи Иванова. «Любовь признается единственной плодотворной связью человека со всем сущим, причем любовь не к дальнему человеку будущего, но любовно-родственная связь с ближним» [Спиридонова 1994: 360].

Этот бег детей за поездом стал не только фактическим спасением семьи от ее распада, но и ментальным восстановлением гармонии в расположении сил в доме. Иванов в этот раз возвращался к детям в обретенном им отцовском статусе («Иванов <…> сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вослед его дети» [Платонов 1987: 388]) – как мужчина, принявший решение и ответственный за него, как сильный по отношению к слабым и нуждающимся в защите. Он восстанавливал свою предначертанную жизнью миссию, он “реабилитировал” свое имя и ушел от “подручных радостей”» [Хрящева 2010: 59] к семье, «малому раю», где родные ему люди помогут ему обрести цельность и гармонию с миром.

Но «ключи» от этого «рая» ему вручил Петр – сын, любивший отца и явивший эту любовь, подобно своему тезке-апостолу, в полной и деятельной мере. И вся семья Иванова, ставшая источником высшей любви и подвигшая героя к истинному – духовному – возвращению.

ЛИТЕРАТУРА

Васильев В. Платонов – наш современник / Платонов А. Живя главной жизнью: Повести. Рассказы. Пьесы. Сказки. Автобиографическое. М. : Правда, 1989. С. 432-433.

Возвращение. МХТ им. Чехова. Пресса о спектакле // Коммерсантъ. 2005. № 1. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.smotr.ru/2004/2004_mht_vozvr.htm (дата обращения: 30.10.2018).

Еголин А. За высокую идейность советской литературы. Большевик. 1944. № 10-11. С. 41-47.

Ермилов А. Клеветнический рассказ Платонова // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М. : Наследие, 1994. С. 467-475.

Жития святых / Преосв. Филарет; худ. Ф. Г. Солнцев. М. : Эксмо, 2009. 928 с.

Ливингстоун А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб. : Наука, 2000. С. 108-117.

Михеев М. Ю. От «Семьи Иванова» к «Возвращению» А. П. Платонова. Вопросы текстологии // Филологические науки. 2015. № 2. С. 58-73.

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд. М. : Азбуковник, 2002. 944 с.

Письменный А. Возвращение. Рассказ // Новый мир. 1946. № 10-11. С.109-115.

Платонов А. Возвращение / Антология русского советского рассказа (40-е годы). М. : Современник, 1987. С. 366-388.

Платонов А. Краткое изложение темы киносценария с условным названием «Семья Иванова» / Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к библиографии. М. : Наследие, 1994. С. 455-457.

Подшивалова Е. А. Рассказ А. Платонова «Третий сын»: осмысление смерти как обретение здесь-бытия // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 37-42.

Семенова С. Г. [Вступ. ст.] / Платонов А. П. Взыскание погибших: Повести Рассказы. Пьеса. Статьи / Сост. М. А. Платоновой; Вступ. ст. С. Г. Семеновой; Биохроника, коммент. Н. В. Корниенко. М. : Школа-пресс, 1995.

Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Сюжет «возвращения» в идеологическом пространстве русской литературы советской эпохи // Вестник ТГГПУ. 2011. №2 (24). [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-vozvrascheniya-v-deologicheskom-prostranstve-russkoy-literatury-sovetskoy-epohi (дата обращения: 28.10.2018).

Спиридонова И. А. Возвращаясь к «Возвращению» А. П. Платонова : историко-литературный контекст первой публикации («Семья Иванова», 1946) // Заочная интерактивная конференция «Литературные события и феномены XX века: год 2016» 4–7 июля 2016 г. [Электронный ресурс] http://www.piter1.info/vozvrashhayas-k-vozvrashheniyu-a-p-platonova-istoriko-literaturnyiy-kontekst-pervoy-publikatsii-semya-ivanova-1946/. (дата обращения: 29.10. 2018).

Спиридонова И. А. Христианские и антихристианские тенденции творчества Андрея Платонова 1910–1920-х годов // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С. 348-360.

Терешкина Д. Б. «Четьи-Минеи» и русская словесность Нового времени. Великий Новгород, 2015. 332 с.

Хрящева Н. П. «Этот запах был таким же» (ситуация возвращения с войны в рассказах 1940 – 80-х годов) // Филологический класс. 2010. № 23. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/etot-zapah-byl-takim-zhe-situatsiya-

vozvrascheniya-s-voyny-v-rasskazah-1940-80-h-godov (дата обращения: 28.10.2018).

REFERENCES

Vasil'ev V. Platonov – nash sovremennik / Platonov A. Zhivya glavnoy zhizn'yu: Povesti. Rasskazy. P'esy. Skazki. Avtobiografiche-skoe. M. : Pravda, 1989. S. 432-433.

Vozvrashchenie. MKhT im. Chekhova. Pressa o spektakle // Kommersant". 2005. № 1. [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: http://www.smotr.ru/2004/2004_mht_vozvr.htm (data obrashcheniya: 30.10.2018).

Egolin A. Za vysokuyu ideynost' sovetskoy literatury. Bol'she-vik. 1944. № 10-11. S. 41-47.

Ermilov A. Klevetnicheskiy rasskaz Platonova // Andrey Plato-nov: Vospominaniya sovremennikov: Materialy k biografii. M. : Na-sledie, 1994. S. 467-475.

Zhitiya svyatykh / Preosv. Filaret; khud. F. G. Solntsev. M. : Eksmo, 2009. 928 s.

Livingstoun A. Motiv vozvrashcheniya v rasskaze A. Platonova «Vozvrashchenie» // Tvorchestvo Andreya Platonova: Issledovaniya i materialy. Kn. 2. SPb. : Nauka, 2000. S. 108-117.

Mikheev M. Yu. Ot «Sem'i Ivanova» k «Vozvrashcheniyu» A. P. Platonova. Voprosy tekstologii // Filologicheskie nauki. 2015. № 2. S. 58-73.

Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka. 4-e izd. M. : Azbukovnik, 2002. 944 s.

Pis'mennyy A. Vozvrashchenie. Rasskaz // Novyy mir. 1946. № 10-11. C. 109-115.

Platonov A. Vozvrashchenie / Antologiya russkogo sovetskogo rasskaza (40-e gody). M. : Sovremennik, 1987. S. 366-388.

Platonov A. Kratkoe izlozhenie temy kinostsenariya s uslovnym nazvaniem «Sem'ya Ivanova» / Andrey Platonov: Vospominaniya sovremennikov: Materialy k bibliografii. M. : Nasledie, 1994. S. 455-457.

Podshivalova E. A. Rasskaz A. Platonova «Tretiy syn»: osmysle-nie smerti kak obretenie zdes'-bytiya // Filologicheskiy klass. 2014. № 1 (35). S. 37-42.

Semenova S. G. [Vstup. st.] / Platonov A. P. Vzyskanie pogibshikh: Povesti Rasskazy. P'esa. Stat'i / Sost. M. A. Platonovoy; Vstup. st. S. G. Semenovoy; Biokhronika, komment. N. V. Kornienko. M. : Shkola-press, 1995.

Snigireva T. A., Podchinenov A. V. Syuzhet «vozvrashcheniya» v ideologicheskom prostranstve russkoy literatury sovetskoy epokhi // Vestnik TGGPU. 2011. №2 (24). [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-vozvrascheniya-v-deologicheskom-prostranstve-russkoy-literatury-sovetskoy-epohi (data obrashcheniya: 28.10.2018).

Spiridonova I. A. Vozvrashchayas' k «Vozvrashcheniyu» A. P. Platonova : istoriko-literaturnyy kontekst pervoy publikatsii («Sem'ya Ivanova», 1946) // Zaochnaya interaktivnaya konferentsiya «Literatur-nye sobytiya i fenomeny KhKh veka: god 2016» 4–7 iyulya 2016 g. [Elek-tronnyy resurs] http://www.piter1.info/vozvrashhayas-k-vozvrashheniyu-a-p-platonova-istoriko-literaturnyiy-kontekst-pervoy-publikatsii-semya-ivanova-1946/. (data obrashcheniya: 29.10. 2018).

Spiridonova I. A. Khristianskie i antikhristianskie tendentsii tvorchestva Andreya Platonova 1910–1920-kh godov // Problemy istori-cheskoy poetiki. 1994. № 3. S. 348-360.

Tereshkina D. B. «Chet'i-Minei» i russkaya slovesnost' Novogo vremeni. Velikiy Novgorod, 2015. 332 s.

Khryashcheva N. P. «Etot zapakh byl takim zhe» (situatsiya vozvrashcheniya s voyny v rasskazakh 1940 – 80-kh godov) // Filologicheskiy klass. 2010. № 23. [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: https://cyberleninka.ru/article/n/etot-zapah-byl-takim-zhe-situatsiya-vozvrascheniya-s-voyny-v-rasskazah-1940-80-h-godov (data obrashcheniya: 28.10.2018).

О. А. ГРЕХОВА
(Уральский государственный педагогический университет, Россия, Екатеринбург)

УДК 821.161.1-2(Чехов А. П.)

ПЕРСОНАЖИ А. П. ЧЕХОВА «НА АНГЛИЙСКИЙ МАНЕР»: ОПЫТ РЕЦЕПЦИИ ПЬЕСЫ «ВИШНЕВЫЙ САД» В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Аннотация. Статья посвящена проблеме рецепции пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Великобритании. В сфере внимания автора статьи оказался перевод, выполненный британским драматургом, прозаиком и знатоком русской классики Майклом Фрейном, выдержавший в настоящее время в Англии шесть переизданий. В статье осуществлена попытка проследить движение замысла автора перевода, основанное на понимании характеров персонажей Лопахина и Трофимова как «представителей экономического и политического прогресса», которое созвучно модели восприятия британского читателя. Кроме того, в статье содержится анализ основных приемов создания образов персонажей в пьесе: рассмотрены особенности русской ономастики, проанализирован особый характер диалога, определена роль ремарок и образов-символов, проясняющих характеры героев пьесы.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение; пьесы; художественный перевод; литературные герои; драматургия; русская литература; русские писатели.

На протяжении целого столетия в сравнительном литературоведении наблюдается устойчивый интерес к творчеству А. П. Чехова, которое из важной составляющей русской культуры, интересующей зарубежного читателя, стало фактором влияния во многих национальных литературах. С особым трепетом относится к чеховской драматургии британский читатель и зритель, поэтому «Вишневый сад» – «визитная карточка» русского национального театра – является одним из самых переводимых произведений русской классики в Великобритании.

Рассуждая об успехе «Вишневого сада» у английского читателя и зрителя, британский драматург, прозаик и переводчик Майкл Фрейн утверждает, что главное в этом произведении – «попытка ухватить легкость ежедневной жизни, где смешное и трагическое постоянно соприкасаются» [Frayn 2005: 12]. В пьесе Чехова люди стараются вести себя так, как будто у них все хорошо, о своих проблемах они не говорят, что очень созвучно модели поведения британца: «Непринужденное общение, улыбки, обеды, а в это время происходит трагедия – нам очень близко это ощущение. И что-то от этой попытки сохранить

© Грехова О. А., 2018

улыбку на лице, пытаться жить, несмотря ни на что, британские читатели видят и в Чехове» [Там же].

Все возрастающее количество англоязычных переводов, появившихся в период с начала XX века до наших дней, свидетельствует о неослабевающем интересе к произведению, попытках осуществления все более совершенных интерпретаций классического текста.

Один из первых переводов, который осуществил Джордж Кальдерон в сборнике Т. Дикинсона «Ведущие современные драматурги» (1915), положил начало целому ряду переводов пьесы «Вишневый сад». Исследователи творчества Чехова отмечают, что в переводе Кальдерона основной доминантой является отражение национально-культурных реалий драматургического текста, при этом особую тональность пьесы-оригинала переводчику передать не удалось. В 1934 году свой вариант перевода, который долгое время считался одним из лучших в Великобритании, предложил ирландский публицист и переводчик Хьюберт Батлер. Перевод Батлера и более поздний перевод Хелен Раппапорт (1981) отличает стремление наиболее точно передать смысл чеховской фразы, сохранить синтаксические и стилевые особенности произведения, воспроизвести сложные для перевода чеховские ремарки.

Переводы, относящиеся к периоду 2000-х гг. (адаптация Стюарта Патерсона 2005 года и Тома Стоппарда 2009 года) отличает обратная тенденция – стремление не столько точно передать все смысловые оттенки чеховского слова, сколько показать особую атмосферу пьесы так, чтобы это было понятно британскому зрителю. Отметим, что такой широкий диапазон существующих в Англии переводов и адаптаций пьесы раскрывает безграничный текстовый и сценический потенциал чеховской драмы.

Среди драматургических переводов «из Чехова» заметным явлением стал перевод «Вишневого сада», выполненный британским прозаиком и драматургом, а также переводчиком русской литературы Майклом Фрейном в 1978 году, выдержавший шесть переизданий в Великобритании. Максимальная точность перевода основана на том, что сам Майкл Фрейн является знатоком русского языка и более полувека проявляет интерес к русской культуре, регулярно посещает Россию, работая в русских архивах, и находится в переписке с ведущими драматургами и публицистами нашей страны. Кроме того, перевод Фрейна считается одним из самых качественных и благодаря тому, что его автор смог уловить самое главное, что есть в пьесе «Вишневый сад» – особое настроение, основанное на чеховском (внутреннем) типе конфликта. Переводчик также попытался уловить в своем варианте

подтекст чеховской драмы, который создается благодаря особому характеру диалога, авторским ремаркам и образам-символам.

Близкий к живому разговорному языку перевод «Вишневого сада» М. Фрейна в последнем издании («Methuen Drama», 2005) дополнился комментариями Ника Воррелла – ученого, специализирующегося на изучении русской литературы и театр («Николай Гоголь и Иван Тургенев» (Лондон-Базингсток, 1982), «Файл на Чехова» (Лондон-Нью-Йорк, 1986), «От модернизма до реализма на советской сцене» (Кембридж, 1989). В комментариях Воррела и вступительной статье Фрейна говорится о неправильной трактовке сюжетов, образов, идей и характеров персонажей пьес Чехова, которые ставились в Великобритании, и предлагается более точное, с точки зрения авторов, прочтение текстов русского классика.

Во вступительной статье к переводу М. Фрейн размышляет о характерах персонажей пьесы Чехова. Совершенно отчетливо заметно, что Фрейн не испытывает симпатии к «семье Гаевых». Основной причиной упадка и разорения помещиков в пьесе Фрейн называет нежелание этих героев спасти себя, так как и Гаев, и Раневская «привыкли, что кто-то обеспечивает их жизнь, а лидером в произведении оказывается человек, который способен сделать все для себя сам» [Фрейн 2016].

С наибольшей симпатией Майкл Фрейн относится к Трофимову и Лопахину, называя их самыми противоречивыми и сложными персонажами пьесы. Он подразумевает под их образами «представителей экономического (Лопахин) и политического (Трофимов) прогресса», которые, однако, под воздействием разных причин «оказались на разных берегах жизни» [Frayn 2005: 52]. Смысловая функция этих героев в тексте, по мнению переводчика, была «неправильно понята многими режиссерами», в связи с «естественной симпатией читателя и зрителя к семье Гаевых», «безумное очарование» которых скрывало личные качества Лопахина и Трофимова [Там же]. Фрейн считает Лопахина не только успешным дельцом, но и достойным человеком, лишенным «мелочности и обмана», за что его и полюбила Варя, серьезная и религиозная барышня. Образ Лопахина, по мнению переводчика, наиболее понятен для английского читателя благодаря предприимчивости персонажа и его устремленности к успеху и благополучию.

В переводе пьесы «Вишневый сад» купец Лопахин определяется Фрейном как «businessman». Совершенно понятно, что при такой трактовке происходит существенная трансформация образа Лопахина, утрачивается важный аспект личности героя, связанный с его принадлежностью к купеческому сословию, тем самым, уходит на второй план и биографическая составляющая его истории. Для Фрейна важно

в истории Лопахина показать «новый тип предпринимателя», установить психологическую связь героя с Раневской, знакомой ему с детства, а не раскрыть в его характеристике личную жизненную драму, связанную с происхождением героя: «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню» [Чехов 2018: 61]. Сам Лопахин при этом очень четко осознает свое место в жизни и обществе, понимая, что, несмотря на покупку имения, хозяином которого герой, бывший слуга, внук крепостного, теперь является, он остается «простым мужиком».

Ошибочность зарубежных интерпретаций образа Петра Трофимова, по мнению Фрейна, состоит в том, что его обычно сопоставляли с типом «незрелой личности, которая боится выйти из университета и столкнуться с реальным миром» [Frayn 2005: 9]. Это мнение установилось из-за перевода, в котором сам герой определяет себя как «вечный студент», фраза, которая на английский язык переведена слишком буквально, что ведет к неверной интерпретации характера персонажа. Майкл Фрейн предлагает иную трактовку образа Трофимова, ассоциируя его не с образом вечного студента, а с вариантом образа «вечного жида» – бродячего еврея, обреченного на вечное изгнанничество. Именно поэтому в переводе Майкла Фрейна Трофимов говорит о себе: «The Wandering Student like Wandering Jew» (странствующий студент, как странствующий еврей) [Frayn 2005: 17]. Этой фразы не существует в тексте-оригинале, но, вводя ее в свой перевод в качестве характеристики Трофимова, Фрейн основывается на документальном материале – письме Чехова к Ольге Книппер. В этом письме автор по поводу второго акта говорил о том, что причиной, по которой Трофимова постоянно отчисляют из университета, является его политическая деятельность. Таким образом, Фрейн считает, что Чехов воспринимает Трофимова всерьез – как человека, который «имеет настоящие убеждения, за которые он готов страдать» [Там же: 9].

Такое видение чеховских персонажей хоть и не вступает в серьезное противоречие с отечественными трактовками пьесы, но расставляет иные смысловые акценты в характеристиках образов героев. Взгляд на героев Чехова, сложившийся в российском литературоведении, включает существенные для постижения пьесы аспекты. Так, отечественные чеховед выделяют основные свойства чеховского героя: человек, «задумавшийся над смыслом собственного существования», находящийся «в разладе должного и реального, человеческого и искаженного» (В. В. Химич), принципиальный «негерой эпохи безвременья», отличающийся «сложностью и недосказанностью», но «стремящийся к прекрасному идеалу» (А. П. Чудаков), который он не в силах

обрести. Эти смысловые акценты отражают не только конкретные общественно-исторические реалии, в контексте которых и создавалось художественное произведение, но и затрагивают вопросы бытийного, вневременного масштаба, на которые так мучительно ищет ответ Чехов в своих пьесах.

Еще одной проблемой, с которой столкнулся Майкл Фрейн во время выполнения перевода, стали русские имена персонажей. В своих интервью переводчик не раз отмечал, что перевод имен он считает одним из самых важных элементов в своей профессиональной деятельности: «У англоязычной публики нет ни малейшего представления о том, что подразумевается, когда русского человека называют по имени или по имени и отчеству. Я безжалостно упрощал русские имена. Нет смысла сохранять их, если оттенки значения непонятны зрителю» [Фрейн 2016]. Поэтому в ходе работы над переводом пьесы «Вишневый сад» драматург заменил сложные русские трехкомпонентные имена персонажей уменьшительными аналогами, понятными британскому читателю и зрителю. Так, в соответствии с замыслом Фрейна, Любовь Андреевна Раневская стала Любой Раневской, Гаев Леонид Андреевич – Гаевым Леней, а Борис Борисович Симеон-Пищик и Епиходов Семен Пантелеевич полностью утратили свои имена и отчества.

Кроме того, Фрейн пытался сохранить все определения, которыми герои щедро наделяют друг друга. Следует сказать о том эквиваленте, который Фрейн нашел для слова «недотёпа» – «sillybilly». Этот вариант является удачным, так как в нем сохранен и смысл, и особая мягкая стилистическая окраска слова, и ритм. То же самое можно сказать и о крылатом выражении, которое служит определением Епиходова – «двадцать два несчастья». Фрейну удалось подобрать близкий идиоматический британский аналог – «Disasters by the Dozen». Именно поэтому в переводе М. Фрейна персонажи говорят каждый в своей индивидуальной манере, что соответствует творческому замыслу А. П. Чехова.

Переводчик пытался сохранить и точно передать авторские ремарки, которые в пьесе Чехова из исключительно вспомогательного средства превращаются в конституирующие элементы драматического текста, функционально взаимосвязанные с персонажами. Поэтому в тексте регулярно встречаются контрастные ремарки, раскрывающие смену настроений героев. Майкл Фрейн дословно воспроизводит эти ремарки, поддерживающие, с одной стороны, мотив глухоты героев, а с другой – служащие для нарастания опасности и трагизма их положений. Иллюстрацией этого могут служить слова старика-лакея Фирса в пьесе:

Ф и р с. Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь [Чехов 2018: 21].

Ощущение опасности нагнетается в произведении при помощи звуковых образов-символов – игры оркестра, звука лопнувшей струны, стука топора по дереву. Отметим, что перевод Майкла Фрейна также наполнен этими звуками-символами: «The sound of a breaking string, dying away, sad», «silence descends» и др. Звуковые ремарки-символы в переводе Фрейна помогают передать особую трагическую интонацию. Финальная ремарка, описывающая звук лопнувшей струны, является заключительным образом, который разрешает все нарастающее ощущение тревоги в мире, в котором все «враздробь», в котором герои, выпавшие из общего течения времени, не умеют жить.

В целом, выполненный М. Фрейном перевод «Вишневого сада» позволяет говорить о его высоком уровне, несмотря на достаточно ощутимые различия в трактовках персонажей пьесы. Формируя свои переводческие принципы, Фрейн не раз утверждал, что в основе каждого профессионального перевода должно лежать два принципа: во-первых, герой должен говорить то, что сказал бы английский персонаж на его месте, а во-вторых, сказанное должно быть сразу понятно зрителю. Но полностью осуществить эти стратегии, по мнению Фрейна, невозможно, так как «разные языки отражают различные способы восприятия мира, а слова формируют особый вид мировоззрения» [Фрейн 2010: 15]. Камнем преткновения для самого Фрейна во время работы над переводом «Вишневого сада» являлось наличие многих аллюзий и цитат из произведений русской литературы и фольклора, которые формируют у читателя и зрителя определенное отношение к происходящему, конкретную эмоцию. Так как многие из этих заимствований были бы непонятны английскому читателю, Фрейн счел необходимым убирать некоторые из этих фраз или придумывать свои, ориентируясь на английскую культуру. Таким образом, основной сложностью, которая неизбежно встает перед любым профессиональным переводчиком, по мнению Фрейна, является необходимость «из одного мировосприятия шагнуть в другое и найти замену, близкую оригиналу» [Там же: 18].

ЛИТЕРАТУРА

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова : искусство стилизации : дис. … докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 446 с.

Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. 1985. № 1. С. 140-154.

Паперный З. С., Полоцкая Э. А., Розенблюм Л. М. Чехов и мировая литература. М. : Наука, 1997. 639 с.

Текст и перевод / под ред. В. Н. Комиссарова, Л. А. Черняховской, Л. К. Латышева и др. М. : Наука, 1988. 164 с.

Фрейн М. Интервью с переводчиками [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/477090/Интервью_с_переводчиками_Мосты_4_2010 (дата обращения: 08.11.2018).

Фрейн М. Интервью «Драматург и писатель: влияние» [Электронный ресурс]. URL: http://sounds.bl.uk (дата обращения: 05.11.2018).

Фрейн М. Интервью «Как важно выйти из собственных ботинок» [Электронный ресурс]. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/10/19 (дата обращения 08.11.2018).

Химич В. В. О художественной системе А. П. Чехова // Русская литература XX века : закономерности исторического развитии. Кн. 1. / отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург, 2005. С. 50-70.

Чехов А. П. Вишневый сад : сборник. М. : Изд-во АСТ, 2018. 352 с.

Чудаков А. П. Мир Чехова : возникновение и утверждение. СПб. : Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. 701 с.

Chekhov in English : 1998–2008. Northgate Books Oxford, 2008. 116 p.

Frayn M. Anton Chekhov : The Cherry Orchard. L. : Methuen Drama, 2005. 149 p.

REFERENCES

Kubasov A. V. Proza A. P. Chekhova : iskusstvo stilizatsii : dis. … dokt. filol. nauk. Ekaterinburg, 1999. 446 s.

Kuznetsov S. N. O funktsiyakh remarki v chekhovskoy drame // Russkaya literatura. 1985. № 1. S. 140-154.

Papernyy Z. S., Polotskaya E. A., Rozenblyum L. M. Chekhov i mirovaya literatura. M. : Nauka, 1997. 639 s.

Tekst i perevod / pod red. V. N. Komissarova, L. A. Chernyakhovskoy, L. K. Latysheva i dr. M. : Nauka, 1988. 164 s.

Freyn M. Interv'yu s perevodchikami [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.academia.edu/477090/Interv'yu_s_perevodchikami_Mosty_4_2010 (data obrashcheniya: 08.11.2018).

Freyn M. Interv'yu «Dramaturg i pisatel': vliyanie» [Elektronnyy resurs]. URL: http://sounds.bl.uk (data obrashcheniya: 05.11.2018).

Freyn M. Interv'yu «Kak vazhno vyyti iz sobstvennykh botinok» [Elektronnyy resurs]. URL:

https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/10/19 (data obrashcheniya 08.11.2018).

Khimich V. V. O khudozhestvennoy sisteme A. P. Chekhova // Russkaya literatura XX veka : zakonomernosti istoricheskogo razvitii. Kn. 1. / otv. red. N. L. Leyderman. Ekaterinburg, 2005. S. 50-70.

Chekhov A. P. Vishnevyy sad : sbornik. M. : Izd-vo AST, 2018. 352 s.

Chudakov A. P. Mir Chekhova : vozniknovenie i utverzhdenie. SPb. : Azbuka; Azbuka-Attikus, 2016. 701 s.

Chekhov in English : 1998–2008. Northgate Books Oxford, 2008. 116 p.

Frayn M. Anton Chekhov : The Cherry Orchard. L. : Methuen Drama, 2005. 149 p.

ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. О. МАРШАЛОВА
(Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова, Россия, Ульяновск)

УДК 821.161.1-31(Гончаров И. А.)

КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ (И. А. ГОНЧАРОВ: У МЕНЯ БЫЛА СВОЯ НИВА, СВОЙ ГРУНТ… / АВТ.-СОСТ. А. В. ЛОБКАРЁВА. УЛЬЯНОВСК: АРТ-СТУДИЯ «ФРИЗИЯ». 2018)

Аннотация. Сегодня рецепция творчества И. А. Гончарова представлена в библиотечных фондах сборниками научных гончаровских конференций и другими нередко выдающимися работами сугубо научного плана. Издания же «по Гончарову» научно-популярного, учебно-методического характера в фондах библиотек практически отсутствуют. Вышедший в свет в 2018 г. альбом «И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт…» в некоторой степени восполнил имеющийся пробел. Альбом включает пять частей с последующим членением на отдельные тематические главы, каждая из которых связана с определённым этапом творчества И. А. Гончарова: «Симбирск», «Москва», «Петербург», «Последние годы», «Увековечивание». Заключает третью часть альбома эссе известного слависта, переводчика русской классической литературы на немецкий язык Веры Бишицки «Об отваге и удовольствии выманить летаргического Илью Ильича на Запад (По поводу нового перевода “Обломова” на немецкий язык)». Издание широко и качественно иллюстрировано. Альбом, доступный для представителей самых разных возрастных и социальных групп, может быть востребован и профессиональными кругами, и массовым читателем.

Ключевые слова: романы; эссе; русская литература; русские писатели; литературное творчество; рецензии.

И. А. Гончаров – один из самых известных в мире и любимых читателями русских писателей. Его романное творчество по-прежнему востребовано не только людьми старшего поколения, но и молодой аудиторией. Е. А. Краснощёкова в предисловии к монографии «Иван Александрович Гончаров. Мир творчества» (1997) отметила характерную витальность и неослабевающую остроту композиционно-образной системы романов писателя в качестве доминантных черт метафизики его стиля: «Как любое подлинное искусство, искусство Гончарова открыто многочисленным прочтениям. Приблизившийся конец XX века подталкивает к соотнесению творчества этого классика с реальным

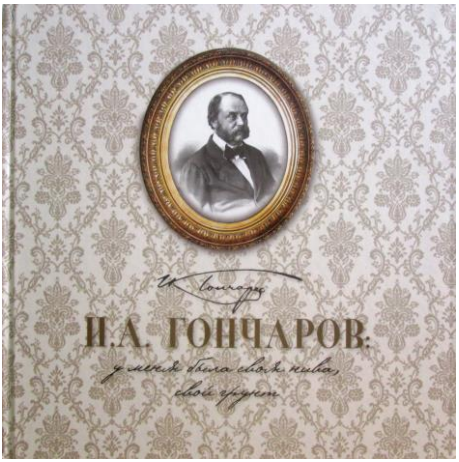
© Маршалова И. О., 2018

опытом читателя, прежде всего русского, накопленным в этом бурном и трагическом столетии. На пороге XXI столетия “Обыкновенная история”, “Фрегат "Паллада"”, “Обломов”, “Обрыв” прочитываются совсем иначе, чем более века назад. “Племя молодое, незнакомое” влечется к “старинным, длинным” книгам Гончарова вечным, неиссякаемым стремлением к познанию и восчувствованию мира и себя в нем. И, возможно, опыт последнего столетия реально помогает этому племени увидеть в “Обломове”, к примеру, ту полноту мудрости, что была “сокрыта” от современников появления романа» [Краснощёкова 1997: 9]. Проблема максимально возможного приближения классика к современникам всегда особенно остро стояла на родине Гончарова – в Симбирско-Ульяновском крае, где интерес к знаменитому писателю и его творчеству неизменно был высоким и где зародились и поддерживаются традиции чествования романиста. Так, ещё в 1982 году в Ульяновске был создан первый и единственный в мире музей И. А. Гончарова в доме, в котором он родился и жил. В 2012 году, в дни празднования 200-летия со дня рождения романиста, в городе на базе существовавшего музея был открыт обновленный, значительно расширивший экспозиционную площадь и по-прежнему единственный в мире Историко-мемориальный центр-музей писателя.

18 июня 2017 года исполнилось 205 лет со дня рождения И. А. Гончарова. Одним из центральных событий юбилейного года стала VI Международная Гончаровская научная конференция. Традиционно в центре внимания как русских, так и зарубежных исследователей оказались проблематика, идейное богатство, многозначность художественных систем трёх романов и книги очерков «Фрегат “Паллада”». Важнейшим мероприятием в программе юбилейных торжеств стал круглый стол «Музей И. А. Гончарова. Находки и открытия», посвящённый 35-летию его деятельности, благодаря которому была реконструирована история создания музея и представлены наиболее значимые этапы его работы. Укрепил и расширил многоаспектные связи центра-музея с высшей гуманитарной школой традиционный на ульяновской земле научно-образовательный студенческий Гончаровский семинар. В 2017 году он был посвящён последнему и самому сложному для изучения в школьной и студенческой среде произведению И. А. Гончарова – роману «Обрыв» [Маршалова 2017]. Значимым результатом работы всей конференции стал выход сборника материалов, в котором приняли участие как очные, так и заочные участники научных заседаний [Материалы 2017].

Сегодня «наука о Гончарове» представлена в библиотечных фондах именно продолжающимся комментированным собранием его со-

чинений, сборниками научных гончаровских конференций, нередко выдающимися монографиями узкоспециального характера, отдельными проблемными статьями. Связи писателя с родным краем, на протяжении всей жизни питавшем его творчество, посвящёно не так много трудов. В этом ряду необходимо назвать опубликованную ещё в 1960 году монографию П. С. Бейсова «Гончаров и родной край», которая содержит ценнейший материл к биографии писателя, характеризующий служебную деятельность Гончарова в 1834–1835 гг., жизнь и деятельность в разное время близких писателю лиц: Н. Н. Трегубова, А. М. Загряжского, А. А. Кирмаловой и др. [Бейсов 1960]. Изданный стараниями сотрудников музея в 2006 году альбом «Гончаров и Симбирск», тираж которого на сегодняшний день практически реализован, дополняет разнообразные биографические сведения уникальным иллюстративным материалом из фондов Ульяновского областного краеведческого музея [И. А. Гончаров и Симбирск 2006]. Воедино на страницах альбома собраны виды старого Симбирска, портреты родственников писателя, его знакомых симбирян, материалы, рассказывающие о традициях чествования имени Гончарова на родине. В мощном региональном ключе выдержана книга Ж. А. Трофимова «Наш Гончаров: поиски, находки, исследования», вышедшая в 2007 году [Трофимов 2007], и более поздняя версия того же автора с лаконичным названием «И. А. Гончаров» [Трофимов 2012]. Издания же «по Гончарову» научно-популярного, учебно-методического характера в фондах библиотек практически отсутствуют.



Очевидно, что в данной ситуации литературно-художественный

альбом «И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт…», автором текста которого выступила старший научный сотрудник музея писателя А. В. Лобкарёва, восполнил имеющийся пробел. В наибольшей степени данное издание – текст развивающий и обучающий – может рассматриваться как своеобразная книга для учителя. Это «рассказ о писателе, основанный на новых исследованиях его жизни и творчества, воспоминаниях и письмах самого Гончарова и его современников, документах» [И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… 2018: 2].

Вполне вероятно, что данное издание, включающее разнообразные формы взаимодействия с целевой аудиторией (внедрение в структуру книги эссе и наглядная демонстрация характерных особенностей данного жанра, богатый иллюстративный материал) для учителя может стать неким ориентиром деятельности, наглядным пособием и средством достижения поставленных целей знакомства учеников с творчеством Гончарова, а для учащихся – источником необходимой информации, возможностью обратиться к жизни и творчеству писателя в отрыве от сложившихся стереотипов и строго научных догм, ибо «самобытная личность Гончарова, его жизненный опыт и его творчество не умещаются в строгие рамки исследователей, не подчиняются анализу» [И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… 2018: 6].

Несмотря на высокую художественную впечатлительность автора «Обломова», жизнь которого была тесно связана с тремя российскими

городами (Симбирском, Москвой и Петербургом), особо значимо, что в альбоме акцент сделан «на симбирские впечатления и воспоминания, наполненные поэзией русской жизни» [И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… 2018: 11]. Именно они позволили воплотить писателю на страницах произведений ёмкие, многогранные образы современников, великолепную природу волжского края, характерные для времени общественные реалии.

Само заглавие отсылает к полновесной цитате из критических заметок И. А. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда» (1879): «То, *что не выросло и не созрело во мне самом*, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, – то недоступно моему перу! У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний – и я писал только то, *что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал,* – словом, писал *и свою жизнь и то, что к ней прирастало*» [Гончаров 1987: 99].

Гончаров в своих творческих исканиях всегда, так или иначе, опирался на обобщённый образ родного Симбирска. «На страницах трёх своих романов и особенно в очерке-воспоминании последних лет – “На родине”» воссоздал удивительную, наполненную разнородными явлениями атмосферу губернского провинциального города, ко-

торый нередко «предстаёт как идиллический, поэтический, патриархальный мир», противопоставленный «другому миру с иными ритмами и иным отношением к жизни» [И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… 2018: 8].

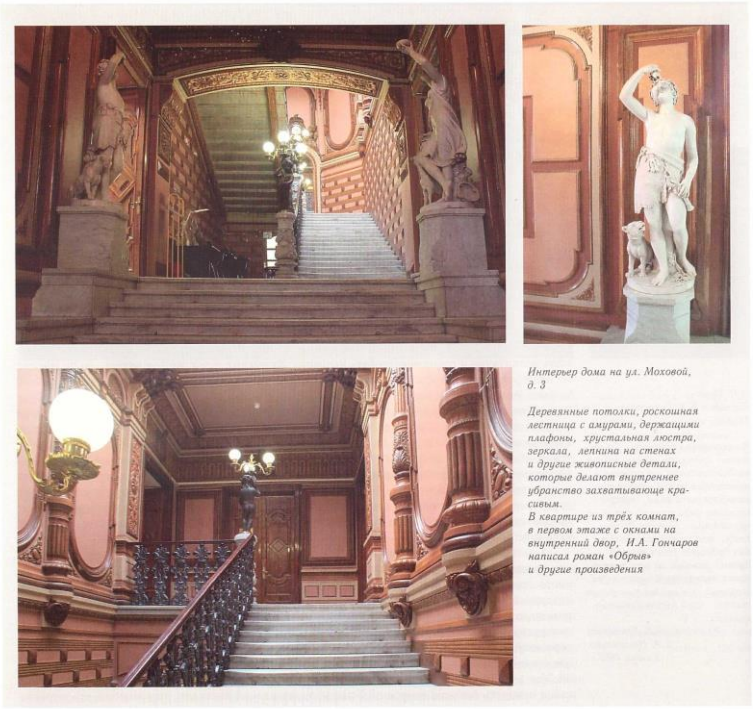
Литературно-художественный альбом включает пять частей с последующим членением на отдельные тематические главы: «Симбирск», «Москва», «Петербург», «Последние годы», «Увековечивание».

В издании также представлены материалы о путешествии И. А. Гончарова на фрегате «Паллада» в Японию и его путешествиях по Европе. Весомым дополнением к заключающей третью часть главке «Обломов» стало эссе известного слависта, редактора, переводчика русской классической литературы на немецкий язык, лауреата Международной литературной премии им. И. А. Гончарова 2014 года Веры Бишицки «Об отваге и удовольствии выманить летаргического Илью Ильича на Запад (По поводу нового перевода “Обломова” на немецкий язык)».

ОБ ОТВАГЕ
И УДОВОЛЬСТВИИ
ВЫМАНИТЬ ЛЕТАРГИЧЕСКОГО
ИЛЬЮ ИЛЬИЧА НА ЗАПАД

Жанровая форма подачи материала предопределила большую художественную и композиционную свободу изложения, позволила рассмотреть проблему перевода литературных произведений в качестве сложнейшего механизма межкультурной коммуникации, в процессе которой происходит знакомство читателя с национальными особенностями разных стран в культурологическом, историческом, нравственно-философском, этическом смысле, устанавливается связь между прошлым и настоящим. В. Бишицки приходит к закономерному выводу: «В итоге могу сказать – переводчик русского классического шедевра должен быть polyhistor, то есть энциклопедистом: одновременно и русистом, и германистом, и литературоведом, и этнологом, и лингвистом, и культурологом, и историком, и биологом, порою и медиком, конечно и психологом, даже актёром или по крайней мере чтецом… » » [И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… 2018: 109]. Автор также даёт небольшой, но значимый в контексте эссе обзор существующих переводов «Обломова» на немецкий язык, особенно выделяя один из них: «… в немецкоязычных странах всё ещё можно купить и переводы двух моих предшественников; наиболее распространён уже упоминавшийся перевод 1960 года – переводчик Josef Hahn, он переиздаётся до сих пор» [И. А. Гончаров: у меня была своя нива, свой грунт… 2018: 105].

Издание широко и качественно иллюстрировано. Так, впервые публикуются фотографии интерьеров дома № 3 по улице Моховой в Санкт-Петербурге, где Гончаров прожил последние годы своей жизни.



Интерьер дома на ул. Моховой, д. 3

Деревянные потолки, роскошная лестница с амурами, держащими плафоны, хрустальная люстра, зеркала, лепнина на стенах и другие живописные детали, которые делают внутреннее убранство захватывающе красивым.
В квартире из трёх комнат, в первом этаже с окнами на внутренний двор, И.А. Гончаров написал роман «Обрыв» и другие произведения

122

Оригинальные авторские снимки дополнены фотографиями из коллекций ведущих научных и культурно-просветительских учреждений страны и мира. Партнёрами в предоставлении иллюстративных материалов выступили Государственный литературный музей, Музей личных коллекций ГМИИ им. А. С. Пушкина, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Государственный архив РФ, Государственный Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея, Центральный военно-морской музей, а также Комитет образования г. Нагасаки (Япония), Новая Мюнхенская пинакотека (Германия) и др.

Альбом рассчитан на широкую аудиторию и может стать тем познавательным, развивающим, ориентирующим чтением для современного поколения школьников и студентов, которое приоткроет малоизвестные страницы творчества И. А. Гончарова.

ЛИТЕРАТУРА

Бейсов П. С. Гончаров и родной край. Куйбышев: Куйбышев. кн. изд-во, 1960. 186 с. См. также: *Бейсов П. С.* Новые материалы для биографии И. А. Гончарова // Бейсов П. С. Статьи. Дневники. Memoria / под общей ред. А. П. Рассадина. Ульяновск, 2018. С. 64-95.

Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. На родине / Сост., автор вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкий. М. : Сов. Россия, 1987. С. 50-99.

И. А. Гончаров и Симбирск : Альбом / Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова. Самара : Самарское книжное издательство; Ульяновск : Издательская группа «Артишок». 2006. 140 с.

И. А. Гончаров : у меня была своя нива, свой грунт… / авт.-сост. А. В. Лобкарёва. Ульяновск : Арт-студия «Фризия». 2018. 144 с.

Краснощёкова Е. А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд. 1997. [Электронный ресурс]. URL: http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/kra/kra-001-.htm?cmd=p (дата обращения: 30.10.2018).

Маршалова И. О. Гончаров в восприятии молодых // Симбирскъ. № 10. 2017. С. 4-7.

Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И. А. Гончарова: Сборник статей русских и зарубежных авторов / сост.: И. В. Смирнова, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. О. Маршалова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2017. 400 с. Издание доступно в электронном варианте по ссылке: http://www.uokm.ru/text/gonchrovconference2017.pdf

Трофимов Ж. А. И. А. Гончаров. Т. 1 : Биография. Ульяновск : Дом печати, 2012. 432 с.

Трофимов Ж. А. Наш Гончаров: поиски, находки, исследования. Ульяновск : Дом печати, 2007. 400 с.

REFERENCES

Beysov P. S. Goncharov i rodnoy kray. Kuybyshev: Kuybyshev. kn. izd-vo, 1960. 186 s. Sm. takzhe: Beysov P. S. Novye materialy dlya biografii I. A. Goncharova // Beysov P. S. Stat'i. Dnevniki. Memoria / pod obshchey red. A. P. Rassadina. Ul'yanovsk, 2018. S. 64-95.

Goncharov I. A. Luchshe pozdno, chem nikogda // Goncharov I. A. Na rodine / Sost., avtor vstup. st. i primech. V. A. Nedzvetskiy. M. : Sov. Rossiya, 1987. S. 50-99.

I. A. Goncharov i Simbirsk : Al'bom / Ul'yanovskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey imeni I. A. Goncharova. Samara : Samarskoe knizhnoe izdatel'stvo; Ul'yanovsk : Izdatel'skaya gruppa «Artishok». 2006. 140 s.

I. A. Goncharov : u menya byla svoya niva, svoy grunt… / avt.-sost. A. V. Lobkareva. Ul'yanovsk : Art-studiya «Friziya». 2018. 144 s.

Krasnoshchekova E. A. Ivan Aleksandrovich Goncharov. Mir tvorchestva. SPb. : Pushkinskiy fond. 1997. [Elektronnyy resurs]. URL: http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/kra/kra-001-.htm?cmd=p (data obrashcheniya: 30.10.2018).

Marshalova I. O. Goncharov v vospriyatii molodykh // Simbirsk". № 10. 2017. S. 4-7.

Materialy VI Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 205-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova: Sbornik statey russkikh i zarubezhnykh avtorov / sost.: I. V. Smirnova, A. V. Lobkareva, E. B. Klevogina, I. O. Marshalova. Ul'yanovsk: Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya, 2017. 400 s. Izdanie dostupno v elektronnom variante po ssylke: http://www.uokm.ru/text/gonchrovconference2017.pdf

Trofimov Zh. A. I. A. Goncharov. T. 1 : Biografiya. Ul'yanovsk : Dom pechati, 2012. 432 s.

Trofimov Zh. A. Nash Goncharov: poiski, nakhodki, issledovaniya. Ul'yanovsk : Dom pechati, 2007. 400 s.

И. А. Семухина
(Уральский государственный педагогический университет, Россия, Екатеринбург)

УДК 821.161.1-31(Тургенев И. С.)

«“РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS”: К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА» (научно-практический семинар, проведенный кафедрой литературы и методики ее преподавания УрГПУ, 9 ноября 2018 года)

В 2018 году во всем мире отмечается 200-летие со дня рождения крупнейшего классика русской литературы XIX века – Ивана Сергеевича Тургенева. На 39-ой сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО ООН в Париже 24 октября 2017 года было принято решение о включении юбилея И. С. Тургенева в Список памятных дат ЮНЕСКО, имеющих мировое значение.

Международное внимание к творческой личности этого писателя не случайно. И. С. Тургенев – не только один из великих художников русской классики, и его значение определяется не только местом в истории русской словесности, но и той ролью, которую писатель сыграл в мировой литературе и культуре. Тургенев на протяжении всей своей жизни проявлял активный интерес к культуре разных стран, был активным литературно-общественным деятелем, оказав существенное влияние на развитие мирового литературного процесса. Именно он стал первым пропагандистом русской литературы на Западе, убедив зарубежных читателей и критиков в мировом значении русской литературы. Важнейшим показателем мирового признания Тургенева стало его избрание в 1878 г. вице-президентом и председателем Международного литературного конгресса (почетным президентом которого был В. Гюго). Тургенев оказал влияние на формирование творчества многих зарубежных писателей – Жорж Санд, Г. Флобера, Э. Золя, Ги де Мопассана и других. Жорж Санд признавалась Тургеневу: «Вы – реалист, умеющий всё видеть, поэт, чтобы всё украсить, и великое сердце, чтобы всех пожалеть и всё понять»; «Учитель, – все мы должны пройти через Вашу школу» [Тургенев 1979: 426]. Тургенев половину своей жизни прожил в Европе (в основном в Германии и Франции – Баден-Баден, Париж, Буживаль), где по сей день чтут память русского классика. Таким образом, очевидно, что сегодня невозможно рассматривать Тургенева вне мирового культурного контекста.

© Семухина И. А., 2018

Подготовка к 200-летнему юбилею писателя началась ещё в ноябре 2014 года: на Международной научной конференции «И. С. Тургенев в современном мире» в Москве был создан проект календаря основных культурных и научных мероприятий, посвященных юбилею Тургенева. Основные события, конечно, проходили в течение 2018 года. Среди них множество международных научных конференций, которые состоялись не только в России, но и за рубежом: «Поздний Тургенев: тексты, события, оценки, проблемы наследия» (24 апреля, Москва, МГУ), «Тургеневские дни в Брюсселе. Русские писатели за рубежом» (3–8 июля, Брюссель, Бельгия – Буживаль, Франция), «И. С. Тургенев и мировая литература» (17–19 октября, Москва, ИМЛИ), «Тургенев и мировая литература» (24–28 октября, Орел, ОГУ), «И. С. Тургенев и русский мир» (29–31 октября, Санкт-Петербург, РАН (Пушкинский дом)), «Тургенев в межкультурной коммуникации» (21–22 ноября, Москва, РГГУ), «Тургеневские чтения» (6–7 декабря, Рига, Латвия) и многие другие. Помимо конференций, юбилейный календарь включал в себя разнообразные выставки, театральные постановки, кинолектории, музейные проекты, издания литературы, что позволило приобщиться к осмыслению наследия писателя самой широкой публике.

Этому замечательному событию был посвящен и научно-практический семинар «"Русский человек на rendez-vous": к 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева», который был проведен коллективом кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ при поддержке Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского в день рождения писателя – 9 ноября 2018 года.

В семинаре приняли участие школьники и учителя средних общеобразовательных школ г. Екатеринбурга и Свердловской области, преподаватели и студенты техникумов и колледжей, Института филологии, культурологи и межкультурной коммуникации УрГПУ. Программа семинара предложила участникам тематически разнообразный материал, связанный с творческим наследием писателя-юбиляра.

Семинар открылся **лекциями** преподавателей кафедры литературы и методики ее преподавания. В лекции доктора филологических наук, профессора Елены Георгиевны Доценко «*Тургенев Т. Стоппарда*» было показано место Ивана Тургенева в театральном представлении образов русской интеллигенции XIX века в «Береге утопии» (2002) Т. Стоппарда – одной из самых известных сегодня художественных интерпретаций истории российского революционного движения и путей российской эмиграции «герценовской» волны. В множественных спорах трилогии, как замечает Е. Г. Доценко, «на фоне

других деятелей "герценовского круга" Тургенев у Стоппарда почти всегда выглядит не вполне равноправным участником диалога: он не "профессиональный революционер", недостаточно радикален; писатель и сам не против чтобы друзья воспринимали его, прежде всего, как охотника и любителя оперы». Но при этом Т. Стоппард подчеркивает превосходство Тургенева как писателя над другими представителями российской интеллигенции (Герценом, Огаревым, Чернышевским), поскольку «именно Тургеневу писательскую “эстафету” (продолжительным взглядом) передает в первой пьесе трилогии Пушкин; как с литератором только с Тургеневым беседует Белинский». По наблюдениям Е. Г. Доценко, персонаж «Берега утопии» И. Тургенев, также как и А. Герцен, может «ошибаться в вопросах глобальных и частных», но способен «с (постмодернистской) иронией видеть и признавать и свои ошибки», и свою непреходящую роль классика русской литературы.

В лекции кандидата филологических наук, доцента Ирины Александровны Семухиной *«“Отцы” и “деды” в романе И. С. Тургенева»* был предложен анализ сверхтекстовых сигналов тургеневского романа, отсылающих внимательного читателя к эпохе героического прошлого России начала XIX века, в результате чего границы хрестоматийной темы взаимоотношения поколений размыкаются до проблемы «дети – отцы – деды». По наблюдениям И. А. Семухиной, героическая эпоха входит на страницы романа через предысторию братьев Кирсановых (биографию Петра Кирсанова – «боевого генерала 1812 года», который «всю жизнь свою тянул лямку, командовал бригадой, потом дивизией», а после отставки внезапно умер «от удара» [Тургенев 1981: 7–8]), приметы быта кирсановской усадьбы («стулья с задками в виде лир», купленные «покойником генералом в Польше во время похода», «Ермолов, в бурке» на фотографии [Там же: 37]), рассказы отставного штаб-лекаря Василия Базарова, который служил в бригаде Петра Кирсанова и «много» «на своем веку видал видов», у самих «князя Витгенштейна и у Жуковского пульс щупал!» и «тех-то, в южной-то армии, по четырнадцатому, вы понимаете ... всех знал наперечет» [Там же: 110] и т.п. С учетом атмосферы героического прошлого, когда весь народ был сплочен великими общенациональными задачами, острее воспринимается в романе современная ситуация предреформенной эпохи, обострившей разрыв межличностных связей, культурно-исторический конфликт.

Центральным блоком семинара стало заседание серии **Круглых столов**, где участникам было предложено три темы:

– *«Роман "Отцы и дети": рандеву поколений. Потенциал произведений И. С. Тургенева при написании итогового сочинения» (руководитель – Ирина Александровна Семухина),*

– *«Проблема "отцов и детей" в современной литературе» (руководитель – Ольга Юрьевна Багдасарян, кандидат филологических наук, доцент),*

– *«И. С. Тургенев и русско-европейские литературные контакты» (руководитель – Елена Георгиевна Доценко).*

Если третья тема круглого стола собрала аудиторию зрелых участников – магистрантов и преподавателей, то две другие были рассчитаны, прежде всего, на вовлеченность школьников, учителей и студентов.

Учащиеся школ и их наставники-словесники живо откликнулись на обсуждение проблемы «рандеву поколений» в тургеневском романе, предлагались различные варианты использования материала произведений писателя в ходе написания предстоящего итогового сочинения в 11 классе. Для обсуждения в программе круглого стола предлагались вопросы:

1. Уровни смысла заглавия романа «Отцы и дети».
2. Основные вопросы полемики между представителями различных социально-исторических поколений: формы и пути развития России, отношение к народу, понимание искусства, природы, любви и т.д.
3. Внутреннее противоречие Базарова.

– выражение внутреннего конфликта Базарова в отношениях с другими героями,

– роль дуэли в развитии конфликта романа,

– о какой болезни героя (еще до заражения тифом) говорит автор в начале 27 гл.: «*странная усталость замечалась во всех его движениях, даже походка его, твердая и стремительно смелая, изменилась*», появились «*тоскливая скука и беспокойство*», отец замечает: *«худеет, цвет лица такой нехороший»*.

4. Причина болезни и смерти героя?
5. Выражение авторской позиции в эпилоге романа.
6. Какая из критических точек зрения на Базарова, на ваш взгляд, соответствует авторскому замыслу:

– М. А. Антонович: *«Асмодей нашего времени», «карикатура» на «современное молодое поколение»;*

– Д. И. Писарев: «*Он – представитель нашего молодого поколения; в его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими*

долями рассыпаны в массах»; «смысл романа вышел такой: теперешние молодые люди впадают в крайности, но в самых увлечениях сказываются свежая сила и неподкупный ум».

– Н. Н. Страхов: *«Базаров есть лицо новое», «он не есть ходячий тип, всем знакомый и только схваченный художником», он «лицо <…> предугаданное»; «Тургенев взял известный взгляд на вещи, имевший притязания на господство, на первенство в нашем умственном движении; он последовательно и стройно развил этот взгляд до его крайних выводов».*

7. Какие произведения И. С. Тургенева, на ваш взгляд, можно использовать в качестве материала при написании итогового сочинения на темы, предложенные в 2018 г.?

Темы сочинений:

- «Отцы и дети»
- «Мечта и реальность»
- «Месть и великодушие»
- «Искусство и ремесло»
- «Доброта и жестокость»

Больше всего участников увлек вопрос внутреннего противоречия Базарова и глубинных причин его гибели. В своих свободных высказываниях школьники зачастую не соглашались друг с другом, горячо спорили. А значит, организаторы семинара достигли важнейшей цели – вызвать искренний интерес учащихся к литературной проблеме, тесно связанной с социальными и нравственно-философскими вопросами нашего времени.

Проблема «отцов и детей» в современной литературе была представлена О. Ю. Багдасарян на примере современной драматургии, где для обсуждения (с учетом возраста основной аудитории) предлагались пьесы Н. Колтышевой – «Тараканища», «Волшебная зима», «Игорек в табакерке», М. Тульчинской – «Пазл», «Снос», «Страсти по дивану», Е. Исаевой – «Абрикосовый рай», «Про мою маму и про меня», «Двор как уходящая натура» и др. О. Ю. Багдасарян в осмыслении проблемы поколений в современной драматургии подчеркнула два важных момента. Во-первых, «современные авторы предлагают разные сценарии отношений родителей и детей: от полного непонимания / поколенческого разрыва – до семейной гармонии. За родителями и детьми роли закреплены не строго: напротив, оказывается, что эти роли разнообразны и многочисленны. Так, родители могут быть жесткими и глухими к детям, могут быть мягкими и заботливыми, могут быть легкомысленными и инфантильными – или авторитарными; будучи значи-

тельно старше, родители у современных драматургов иногда оказываются менее, чем дети, приспособленными к жизни или, например, более радикальными и нигилистичными (привет Базарову!). Ролевые модели детей тоже чрезвычайно разнообразны (и вполне традиционны, и неожиданно новы – когда дети, например, ответственнее и взрослее своих родителей)». Во-вторых, «современные драматурги по большей части обдумывают не просто отношения отцов и детей, но – в первую очередь – отношения мам и дочек. Возможно, это связано с тем, что в драматургию пришло большое количество женщин, они много и хорошо пишут – и пишут о том, что им близко. Возможно, причина и в том, что наше время – время возрастающего влияния женщин (в отличие от времен Тургенева, у которого за прогресс, движение вперед отвечали мужчины – отцы и сыновья), поэтому теперь пришел черед говорить на тему отцов и детей в таком "женском" варианте».

Границы представления школьников о творчестве И. С. Тургенева расширились и благодаря презентации буктрейлеров к произведениям писателя под общим названием «Читаем Тургенева». Студентами 3 курса Института филологии, культурологи и межкультурной коммуникации УрГПУ под руководством И. А. Семухиной были предложены буктрейлеры не только к известным для школьников хрестоматийным тургеневским текстам – «Дворянское гнездо» (авторы ролика – Ю. Тарагара, А. Ткачук, В. Чега, Ю. Сивкова, А. Пермякова, В. Чудинова), «Первая любовь» (А. Провкова, М. Морозова, Ю. Петрова, Е. Толкачева, А. Мотырева, А. Щербакова), но и к таким, как «Вешние воды» (Ю. Желонкина, П. Жижко, П. Имполитова, А. Лунегова), «Живые мощи» (А. Селлер, П. Пелевина, Н. Пеньков, М. Паньшина), «Призраки» (Е. Клюжина, А. Кунщикова, П. Венерцева, П. Ведерникова, Е. Алексеева, В. Гольцев).

В завершение программы семинара состоялось награждение призеров и победителей регионального **Конкурса творческих работ** для учащихся школ *«Рандеву с писателем: пишем вместе с Тургеневым»*, подведение итогов которого было приурочено к дате семинара. Участникам конкурса было предложено написать свой финал рассказа И. С. Тургенева «Перепелка», начав со слов автора: «…Отец хотел было сунуть перепелку в ягдташ, но я ее у него выпросил, положил ее бережно в обе ладони, подышал на нее… не очнется ли она?». В большинстве представленных работ были продемонстрированы самостоятельность, оригинальность решения творческой задачи, стремление выдержать единый стиль. Порадовало то, что юные писатели не просто моделировали альтернативный сюжет предложенного текста, а стремились художественно воплотить свое понимание нравственно-

психологической проблематики, заложенной в тургеневском рассказе. Победителем конкурса стал Тимур Халилов, ученик 6 класса МАОУ Гимназии № 116. Победитель и призеры конкурса, награжденные дипломами 2-ой и 3-ей степени, получили памятные подарки, а их учителя-наставники – благодарности от УрГПУ. Все участники конкурса получили сертификаты.

Проведение научно-практических семинаров и форумов, объединяющих школьников, студентов, преподавателей школ, колледжей и вузов для осмысления актуальных вопросов изучения художественной литературы, стало устойчивой традицией Института филологии, культурологи и межкультурной коммуникации УрГПУ. Организаторы тургеневского семинара также надеются на последующие встречи широкого круга почитателей литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1979. Т. 3. 526 с.

Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1981. Т. 7. 560 с.

REFERENCES

Turgenev I. S. Polnoe sobr. soch. i pisem: v 30 t. Sochineniya : v 12 t. M. : Nauka, 1979. T. 3. 526 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobr. soch. i pisem: v 30 t. Sochineniya : v 12 t. M. : Nauka, 1981. T. 7. 560 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Грехова Ольга Александровна – магистр, учитель БМАОУ «СОШ №33», г. Екатеринбург, Россия
E-mail: dmitgrekhov@yandex.ru

Зверева Татьяна Вячеславовна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Каксин Андрей Данилович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института гуманитарных исследований и саяно-алтайской тюркологии Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова, г. Абакан, Россия.
E-mail: adkaksin@yandex.ru

Калашникова Анна Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.
E-mail: anna.kalashnikova.42@gmail.com

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: kubas2002@mail.ru

Ложкова Анастасия Валерьевна – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: lozhkova@eka-net.ru

Маркова Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Челябинск, Россия.
E-mail: tn_markova@inbox.ru

Маршалова Ирина Олеговна – кандидат филологических наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-

мемориального центра-музея И. А. Гончарова; старший преподаватель Ульяновского института гражданской авиации, г. Ульяновск, Россия.
E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Панарина Ирина Сергеевна – магистр, учитель МАОУ ПГО «Политехнический лицей № 21 «Эрудит», г. Полевской, Россия.
E-mail: lapa_14.ru@mail.ru

Семухина Ирина Александровна – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: slawirsem@mail.ru

Сутягина Татьяна Евгеньевна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: ya.sutyagina2013@yandex.ru

Терешкина Дарья Борисовна – доктор филологических наук, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в г. Великий Новгород, Россия.
E-mail: terdb@mail.ru

Турышева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: oltur3@yandex.ru

Хайдарова Диана – студент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Челябинск, Россия.
E-mail: kaflit353@yandex.ru

Шульжик Дарья Андреевна – студент Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.
E-mail:daschaschulzik@mail.ru

Юхнова Ирина Сергеевна – доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.
E-mail: yuhnova1@mail.ru

SUMMARY

IMAGE – MOTIVE – CHRONOTOPE – GENRE

Yuhnova Irina. Irrational in M. U. Lermontov's works

Abstract.The forms of irrational in M. U. Lermontov's works are highlighted on the article. Prosaic works: novels «Vadim», «The hero of our time», story «Shtoss» became the object of research, as the processes of internal life become objects of artistic depiction in them. It is shown, that in literary studies irrational means firstly fantastical, secondly unconscious. It is suggested that the work of Lermontov gives grounds for a clear distinction between different forms of the irrational. In the case when the irrational becomes synonymous with the unconscious, the processes of the inner life of the characters, their special states: immersion into a dream, memories, being between sleep and reality are depicted. For such situations, a number of stable features is characteristic: border locus, heightened perception of sound, fixation of physiological states, reconstruction of pictures of the past, signs of the ballad world. The irrational as fantastic is more precisely defined by the notion of «surreal». Lermontov's fantastical is that in such a way that even realistic motivations do not disprove his reality; this is a kind of a parallel world with which the hero enters into special communicative relations. The author of the article disputes the traditional idea of the function of the fantastic element in the «Shtoss» – previously fantastic was considered as an allegory. It is shown that in everyday life Lermontov showed a special interest in anomalous, mysterious phenomena, tried to find logical explanations for them. Lermontov is characterized as a mystifier.

Keywords: irrational; fantastic unconscious; psychologism; Russian literature; Russian writers; literary creativity; novels; story.

Panarina Irina. Why do we need Levin In Leo Tolstoy's novel «Anna Karenina»?

Abstract. The article deals with the image of Konstantin Levin and his ideological and compositional role in the novel written by L. N. Tolstoy «Anna Karenina». The reason for reflection on this topic was the modern version of Tolstoy's novel (dir. K. Shakhnazarov), in which there is no image of Levin. Based on the observations of researchers and his own analysis of the text, the author comes to the conclusion about the importance of Levin's storyline, which develops almost in parallel with Anna's storyline. The existence of an «internal connection» «lock» between them, determined by the search for the meaning of life, led by both heroes, but in different directions, which suggests that the novel is artistic. Without the image of Levin, who as a result of intense spiritual quest comes to an understanding of the existence of an «ndoubted sense of good,» the novel would be hopelessly tragic.

Keywords: novels; search for the meaning of life; literary images; literary heroes; Russian literature; Russian writers; literary creativity.

Sutyagina Tatyana. The superfluous man with «The Complex of a Repentant Nobleman» in the novel «Over the Edge» of V. A. Sollogub.

Abstract. The aim of the article is to comprehend the modification of literary type «the superfluous man», which is complicated with «The Complex of a Repentant Nobleman» (G. K Shchennikov) in V. A. Sollogub`s novel «Over the Edge» (1885). The distinctive features of this typological category are detected on the basis of theoretical generalization of Soviet and Russian specialist`s works. According the example of P. Ardarov`s analysis of an image, the author examines the possible impact of L. N. Tolstoy`s moral and creative explorations, whose works were the first filled with this literary type («War and Peace», «Anna Karenina», «Resurrection»), to the literature of Sollogub. Conclusion is drawn that the P. Ardarov`s analysis of an image as a complicated variation of literary type «the superfluous man» has the valid expedience.

Keywords: novels; extra person; nobility; literary heroes; Russian literature; Russians; writers; literary creativity.

Kalashnikova Anna, Shulzhik Darya. To a question about metaphysical measurement chronotope in I. A. Bunin's cycle «Dark avenues».

Abstract. The article mentions a question about the existential organization in a I. A.Bunin's cycle «Dark avenues» on an example of the art world in the story «Recent hour». The special attention in work is accented on metaphysical measurement of a chronotope. The similar vector in a studying of cycle's poetics is perspective, because the «road» dominant of a cycle is specified already in the title of «Dark avenues». The motive of a way in the story is one of main and carries out the important function in a plot. The road is filled with symbolical images and allows heroes to move not only in space, but also in time, as well as corresponds with destiny, that provides the way to treat it as an original metaphor of a vital way of the person. In the story «Recent hour», as well as in a cycle as a whole, the real space tends to transformation in arbitrarily-real. Meaningful in the story places – Russia, the bridge, city, a garden, a cemetery – find symbolical value, being comprehended through a prism of author's system of values in which the most meaningful are categories of a life, death, love and memory. The specified images are considered in a context of literary, mythological and bible tradition, their functions in the story are described.

Keywords: chronotopes; literary motives; symbolism; metaphors; Russian literature; Russian writers; literary creativity; stories.

Lozhkova Anastasia. Literary epitaphy: the problem of genre specifics.

Abstract. The article deals with the problem of the genre specificity of literary epitaphs. The author points on the particular complexity of this problem, due to the dual nature of the genre, belonging to both literary and extraliterary reality. Declared is the need for a systematic approach to solving a number of interrelated issues concerning both the specifics of the functioning of the epitaph, and its perception and theoretical understanding. The main attention is paid to the question of the relationship between the concepts of «inscription» and «epitaph». The author proposes an approach to the distinction between folklore and literary epitaphs as genetically in-

terrelated, but not identical forms. The main genre features of the literary epitaph are characterized in their correlation with its folklore analogue. The peculiarity of the subject organization and the chronotope as the leading genre features of literary epitaphs was named as a special problem. The author of the article defines the epitaph as a polysubject genre, which is characterized by a complex organization of artistic time and space: the past, present and future are closely intertwined, which greatly enriches the content potential of the genre.

Keywords: epitaphs; inscriptions; literary genres; subjects of experience; chronotopes.

TEXT – DISCOURSE –THE POETICS OF NARRATION

Kaksin Andrey. Chanting of width of the Russian nature in Ivan Turgenev's creativity: «The singers» and «Mumu».

Abstract. In the offered notes the short characteristic of world outlooks and literary skill of early I. S. Turgenev is given (1836–1856). More specifically it is about the writer's views of character, nature of the ordinary person – the Russian peasant. The thought that I. S. Turgenev's view of the Russian peasants as on people of wide soul is reflected in many works of this period (for an example two stories, «Singers» and «Mumu» are taken), noble and generous, capable to appreciate kindness and beauty of the world around is carried out. In style of the description of Gerasim – a giant with vulnerable soul, and the judges of singing gathering in a roadside vegetable marrow sincere admiration of the writer such, internally deep, people is guessed. It is necessary also to notice that the reader is attracted by also art perfection of that form in which this look is embodied. Special line of all stories of early Turgenev – ease of a syllable. Two descriptions are especially good – Gerasim's ways to the village and Yakov's singing in which the literary skill and creative style of the author are embodied most brightly make an indelible impression.

Keywords: hermeneutics; literary images; literary heroes; ideological content; art style; literary creativity; peasantry; Russian literature; Russian writers.

Kubasov Alexandr. Genderlect in the dramatic sketch by A. P. Chekhov «The Night before the Trial».

Abstract. The article dwells on the content of the term «genderlect» interpreted as a set of linguistic and mental features of male and female speech. The author singles out prosodic markers of male and female genderlects (labialization, nasalization, melody) and their reflection in the works by A. P. Chekhov. The unfinished vaudeville «The Night before the Trial», in which the peculiar features of male and female types of speech are revealed in a most salient manner, is analyzed separately. The article highlights the difference between the genderlects in oral colloquial speech and their reflection in the work of fiction where they express the author's artistic intentions. The genderlect analysis shows how A. P. Chekhov travesties in his vaudeville the roles of the seducer and the girl seduced, i.e. how he creates a gender

inversion which would be the real vehicle of the plot of the sketch and create the comic foundation of the work of art.

Keywords: genderlekt; gender; prosodic markers; travesty; vaudeville; Russian literature; Russian writers; literary creativity.

Turysheva Olga. «In Russian it will not be so beautiful, not so classic»: about Chekhov's «The Story of a Senior Gardener».

Abstract. The article is devoted to the analysis of the author's position in the story «The Story of the Senior Gardener» by A. Chekhov. It is proved that the narrative organization of the story delegates the reader a doubt as to the idea expressed by the narrator. This is the idea that faith in a person is superior to justice. The author of the article enters into controversy with the dominant opinion in the Chekhov's studies that the position of the author coincides with the position of the narrator. Used narrative analysis. It allows you to establish the ironic nature of Chekhov's text. It is proved that irony discredits the persuasiveness of the legend told by the hero. Another important basis for the reconstruction of the author's disagreement with the hero is to reveal in the story of Mikhail Karlovich pathos, which distorts the idea of Russian axiology. This observation is based on the analysis of anti-Russian connotations in the speech of Mikhail Karlovich. The hero is convinced that the «feeling of Christ» cannot be conveyed in Russian. It is proved that Mikhail Karlovich is an unreliable narrator. The specificity of the use of this narratological concept in relation to the figure of Chekhov's narrator is clarified. An original interpretation of the story of Chekhov, in which its meaning is associated with the formulation of the question of the relationship between mercy and retribution, is proposed. A hypothesis is put forward about the significance of Chekhov's work for the plot of L. von Trier's film «Dogville».

Keywords: national picture of the world; literary heroes; Russian literature; Russian writers; literary creativity; stories; author's position.

RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

Zvereva Tatyana. The world as illusion: «Small tragedies» A. S. Pushkin in Irina Evteeva's film.

Abstract. The screen version problem «Small tragedies» of A. S. Pushkin is considered in this article. The object of research attention is Irina Evteeva's film-imagination. The unique technics has connected a traditional cinema, painting and animation. This cinema technics has revealed the mystery nature of «Small tragedies». In Michael Schweitzer's previous screen version the main theme is a theme of the Artist in its difficult and inconsistent relations with society. In Irina Evteeva's film the main theme is the world in its unexpected transformations and metamorphoses. Game by colour, infinite changes of a colour palette reveal illusiveness of the world. «Small tragedies» Michael Schweitzer staticize game of actors. In Irina Evteeva's film game of actors leaves on the second plan. In «Small tragedies» Irina Ev-

teeva have development Pushkin themes and motives. Leaving from the primary source is justified by a genre accessory pictures («film-imagination»). «Small tragedies» Evteeva are a dream reality. In a film the border between separate art forms (cinema/animation) is destroyed. The director has shown illusoriness of border between life and death, live and dead, a reality and a dream also.

Keywords: screen version; literary motives; characters; mystery; literary plots; Russian literature; Russian writers; Russian cinema; movies.

Markova Tatyana, Haydarova Diana. Musical interpretations of Lermontov's poem «Demon» (opera by A. G. Rubinstein and ballet by S. V. Zhukov).

Abstract. In the system of intermedial relations, translation is carried out from one artistic language to another; due to the interaction of different types of art, their mutual enrichment takes place, including at the semantic level. This article analyzes two musical interpretations of the poem by M. Yu. Lermontov, carried out by composers A. G. Rubinstein (opera «The Demon», 1872) and S. V. Zhukov (ballet «Fatum», 1998).

A. G. Rubinstein in his opera presents us not so much the image of a Nietzschean hero as a languishing, eager for sympathy and compassion personality, endlessly seeking spiritual renewal and renewal through love. The characters he additionally introduced into the opera are necessary for the composer to achieve timbre diversity and to give a folk character to a musical work.

Contemporary composer S. V. Zhukov, relying on the same literary source, proposes a different – generalized, philosophical and aesthetic interpretation of the problem of the Demon's fate. As a result, a work is born about the tragic search for the Ideal. For resistance to Destiny, the Demon (Artist) inevitably carries his punishment.

Keywords: musical interpretation; opera poems; ballet; Russian literature; Russian poets; poetic creativity; musical art.

Tereshkina Daria. Family is the marker of the mineyny code in the story "The Return" by A. Platonov.

Abstract. The article offers an analysis of one of the most famous stories by Andrei Platonov «The Return» – terms reflecting the so-called «minajny code», i.e. the meaning intertext of the «Lives of the saints», in its essential marker – the image of the family as a model of the Cathedral with the principle of «communico sanctorum» (communication of saints). The account of this level of sense of the text allows to present the main character of the story not the subject (as it is accepted to think), but an object of return. Ivanov's family (as we know, this was the name of the first version of the story) becomes a force that returns the main hero to the sphere of righteous life, soulful and spiritual resurrection after the turmoil of the war years. The son of the hero Peter is a semantic and active center of the story, he replaced his father during the war and unwittingly became an example for him to follow. The meaning of the hagiographic context of the image of Peter Alekseev is all the more vivid, is it the less revealed in the work. In the absence of obvious references to the life of the Apostle Peter, in the light of the special significance of Peter's role in the return of his father, the boy's realization of the Apostolic mission of «the catcher of

men» (Matt. 4:19), the returning of the lost souls to a righteous life. The multi-perfection of the composition of the story is supported by a significant in the minajny sense of the name of the text.

Keywords: minajny code, family; imennik; living context; Russian literature; Russian writers; literary creativity.

Grekhova Olga. Chekhov's characters «in the English manner»: the experience of the reception of the play «The Cherry Orchard» in the UK.

Abstract. The article is devoted to the problem of reception of the play «The Cherry Orchard» by A. P. Chekhov in the UK. The focus of the attention in the article was the translation, made by the British playwright, prose writer and expert in the Russian classics Michael Frayn. The translation has time endured six reprints in England up at the present. The article attempts to trace the movement of the author of the translation, based on the understanding of the characters of Lopakhin and Trofimov as «representatives of economic and political progress», which is consonant with the model of perception of the British reader. Besides, the article contains an analysis of the main methods of creating an image of the characters in the play: the features of Russian onomastics are considered, the special nature of the dialogue is analyzed, the role of remarks and character images, clarifying the characters of the play's characters, is defined.

Keywords: comparative literature; plays literary translation; literary heroes; dramaturgy; Russian literature; Russian writers.

PROJECTS & REVIEWS

Marshalova Irina. A book for the teacher. (I. A. Goncharov: I had my own field, my soil ... / Compiled by A. V. Lobkareva. Ulyanovsk : Art Studio «Frisia». 2018)

Abstract. Today the reception of the works of I. A. Goncharov is represented in libraries by collections of scientific conferences and other works of the scientific plan. Publications on «Goncharov» of popular science, educational and methodological nature in the library collections are practically absent. The album «I. A. Goncharov: I had my own field, my soil ...» was released in 2018 and eliminated this gap. The album includes five parts, followed by division into separate thematic chapters, each of which is associated with a specific stage in the work of I. A. Goncharov: «Simbirsk», «Moscow», «Petersburg», «Last Years», «Perpetuation». The album includes an essay by the famous Slavic, the translator of Russian classical literature into German Vera Bishitsky «On courage and pleasure to lure lethargic Ilya Ilyich to the West (Regarding the new translation of "Oblomov" into German)». The publication is widely and qualitatively illustrated. The album is available for representatives of various age and social groups, it can be claimed by professional circles and the general reader.

Keywords: novels; essay; Russian literature; Russian writers; literary creativity; reviews.

Semukhina Irina. «“Russian man on rendezvous”: to the 200th anniversary of the birth of Ivan Turgenev» (Scientific seminar held by the Department of Literature and Methods of its Teaching, USPU in 9 November 2018)

Научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК. 2018. № 4.
Серия
«РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ» (Вып. 10)

Сетевой адрес журнала:
http://journals.uspu.ru
Учредитель: ФГБОУ ВО
«Уральский государственный педагогический университет»
Адрес учредителя и редакции:
620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279
Контактный адрес: kafedra_limp@mail.ru Тел.: (343) 235 76 66
Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:
Научный журнал. 2018. № 4. Серия «Русская классика: динамика художественных систем» (Вып. 10).

Редакционная коллегия:

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
Т. А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.
(Уральский государственный педагогический университет)
Т. В. Зверева, докт филол. наук, проф.
(Удмуртский государственный университет)
О. В. Зырянов, докт филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина)
И. С. Юхнова, докт. филол. наук, проф.
(Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского)
Н. Л. Блищ, докт. филол. наук, доц.
(Белорусский государственный университет, Минск, Белоруссия)

Технический редактор Е. А. Акимова

Издается с 2006 года

Издание электронное, включено в состав
«Уральского филологического вестника»
ISSN 2306-7462

Материалы размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) Российской универсальной научной электронной библиотеки

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Общие положения

Основным требованием к публикуемому материалу является его соответствие научным критериям (актуальность, научная новизна, аргументированность тезисов и выводов, наличие ссылок на публикации последних 10–15 лет). В конце статьи автор ставит дату отправки материала в редакцию и надпись **«статья публикуется впервые».** Статьи принимаются до 1 октября ежегодно.

Все статьи проходят рецензирование.

Решение редколлегии о принятии статьи к публикации сообщается автору по электронной почте. Небольшие исправления стилистического и формального характера вносятся в статью без согласования с автором. Статьи лиц, не имеющих научной степени, сопровождаются рекомендацией их научных руководителей, заверенных подписью и печатью организации.

Представление материала

К статье прилагаются персональные данные автора на русском и английском языках:

- Фамилия, имя, отчество.
- Ученое звание, ученая степень.
- Должность.
- Место работы.
- Мобильный телефон (для редакции).
- Персональный e-mail.

В оформлении статьи обязательные компоненты: фамилия, имя, отчество автора, название статьи, ключевые слова (5–6), аннотация (150–200 слов) **на русском и английском языках.**

Требования к оформлению статьи

Статья представляется в редакцию в электронном виде в текстовом редакторе, одним файлом, названном по фамилии автора. Объем статьи не должен превышать 1,0 п.л. (40 тыс. знаков с пробелами). Размер шрифта 14 pt, через 1 интервал, без переносов. Ссылки оформляются в тексте в квадратных скобках, напр.: [Бахтин 1979: 34]. Список литературы оформляется после текста статьи в алфавитном порядке, с указанием фамилии автора, инициалов, города и названия издательства, года издания. В библиографическом описании статьи из журнала приводятся название журнала, через точку – год издания, после точки – номер журнала, после точки указываются страницы статьи (напр.: С. 24-45).

За ошибки и неточности научного и фактического характера ответственность несет автор. Редакция не осуществляет перевод; статья, сопровождаемая некачественным переводом, будет отклонена