

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3/2020

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург 2020

FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION
“URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY”
INSTITUTE OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

**URAL
PHILOLOGICAL
HERALD**

№ 3/2020

series
DRAFT: Young Science

Ekaterinburg 2020

УДК 82(082)
ББК Ш33
Д72

Редакционная коллегия:

Серия «Драфт: Молодая наука»:

О. Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент
(Уральский государственный педагогический университет)

Н. В. Барковская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)

У. Ю. Верина, к. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный университет)

М. А. Литовская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина)

Е. В. Пономарева, д-р филол. наук, профессор
(Южно-Уральский государственный университет)

Д72 Уральский филологический вестник / Уральский государственный педагогический университет; главный редактор Н. В. Барковская. — Екатеринбург : [б. и.], 2020. — № 3. — 178 с. — (Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 9)

В данном выпуске опубликованы статьи молодых филологов посвященные вопросам изучения русской и зарубежной литературы, творчеству писателей русской эмиграции. Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты и информация об авторах публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н. В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2020

© Уральский филологический вестник, 2020

UDC 82(082)

Editorial board:

Series «Draft: Young Science»:

O. Yu. Bagdasaryan, PhD, doc.

(Ural State Pedagogical University)

N. V. Barkovskaya, D. Lit., prof.

(Ural State Pedagogical University)

U. Yu. Verina, PhD, doc.

(Belarusian State University)

M. A. Litovskaya, D. Lit., prof.

(Ural Federal University)

E. V. Ponomareva, D. Lit., prof.

(South Ural State University)

Ural philological herald/Ural state pedagogical univ.; editor-in-chief N. V. Barkovskaya. — Ekaterinburg, 2019. — №3. — 178 p. — (*Series «Draft: Young Science». Issue 9*)

This issue contains articles by young philologists dedicated to the study of Russian and foreign literature, the works of Russian emigration writers. The publication is intended for philologists, students, and teachers of literature.

All texts and information about the authors are published according to the author's editorial.

Editor of issue: N.V. Barkovskaya

ISSN 2306-7462

© FSBEI HE «USPU», 2020

© Ural philological herald, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	9
-------------------	---

СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Тыщук Д. С.</i> Проблема взаимоотношений матери и дочери в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике»	12
<i>Исмаилова Е. А.</i> Проблема периодизации творчества Ганса Эриха Носсака.....	24
<i>Шебельбайн Я. О.</i> Перформативные искания новейшей драмы (на материале пьес и спектаклей, представленных на драматургическом фестивале ФИНД в 2000-х годах)	35
<i>Атаманова С. А.</i> Концепт истинного и ложного в драматургии о подростках и интернете (на примере текстов Н. Блок «Фото topless», К. Риндеркнехт «Ливия,13»)	47

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Кравченко А. В.</i> Из «ничтожности» к праведничеству (по рассказу Н. С. Лескова «Пигмей» из цикла о праведниках).....	60
<i>Пелевина П. В.</i> Поэтика пейзажа и интерьера в рассказе И. А. Бунина «Таня».....	69
<i>Кайсарова М. В.</i> Петербургский миф в новелле Георгия Иванова «Трость Бирона».....	80
<i>Масалов А. Е.</i> Образный язык метареализма в контексте эволюции механизма реализации метафоры в русскоязычной поэзии XX века.....	96
<i>Алексеев И. А.</i> Трансформация реалий как повествовательный прием (на материале романа Д. А. Пригова «Катя китайская»).....	110
<i>Меланин А. М.</i> «Первое второе пришествие» А. Слаповского как «роман-евангелие»: трансформация канона	120

СОВРЕМЕННОСТЬ КЛАССИКИ

<i>Ильсова А. Ж.</i> Креативные рецепции произведений Ф. М. Достоевского в современной прозе.....	133
<i>Болдуева М. В.</i> Пастернаковский слой в рассказе Михаила Шишкина «Гул затих...»	149
<i>Морозов Д. Д.</i> Использование квест-технологий на уроке литературы (Н. В. Гоголь «Мертвые души»).....	158
<i>Захарова Е. А.</i> Рекомендации учителю по использованию цикла А. М. Ремизова «Николины притчи» в школьной программе по музыке	169

TABLE OF CONTENT

Editorial	9
------------------------	---

CONTEMPORARY FOREIGN LITERATURE

<i>Tyshhuk D. S.</i> The problem of mother-daughter relationships in the novel by C. McCullough “The Thorn Birds”	12
<i>Ismailova E. A.</i> The problem of periodization of the work of Hans Erich Nossack	24
<i>Shebelbain Ya. O.</i> Performative searches for the newest drama (on the material of plays and performances presented at the FIND drama festival in the 2000s)	35
<i>Atamanova S. A.</i> The concept of true and false in the drama about teenagers and the Internet (on the example of N. Blok “Topless Photo” and C. Rinderknecht’s “Livia, 13”)	47

POETICS OF RUSSIAN LITERATURE

<i>Kravchenko A. V.</i> From “insignificance” to righteousness (by story of N. S. Leskov “Pigmej” (Pygmy) from the cycle about the righteous)	60
<i>Pelevina P. V.</i> Landscape and interior poetics in I. A. Bunin’s “Tanya” short story	69
<i>Kaisarova M. V.</i> Petersburgian myth in Georgy Ivanov’s short story “Trost’ Birona” (Biron's cane)	80
<i>Masalov A. E.</i> Image language of the metarealism in the context of evolution of the mechanism of implementation of the metaphor in russophone poetry of the 20 century	96
<i>Alekseev I. A.</i> Chinese realia transformations as a narrative device (a study of the novel by Dmitry Prigov “Katja kitajskaja” (Kate Chinese))	110
<i>Melanin A. M. A.</i> Slapovskiy’s “Pervoe vtoroe prishestvie” (The First Second Coming) as an evangelical novel: transformation of the canon	120

MODERNITY OF THE CLASSICS

<i>Ilyasova A. Zh.</i> Creative receptions of F. M. Dostoevsky art works in contemporary prose.....	133
<i>Boldueva M. V.</i> Pasternak's layer in Mikhail Shishkin's story “Gul zatikh...” (The Hum Quieted Down...)	149
<i>Morozov D. D.</i> The use of the quest technologies in the literature lesson	158
<i>Zakharova E. A.</i> Recommendation for a teacher: usage of A. M. Remizov’s cycle “Nikoliny Pritchi” (Nicola’s Parables) in the school music curriculum	169

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий (девятый) выпуск сборника «Драфт: молодая наука» включает статьи, посвященные проблемам изучения русской и зарубежной литературы.

В первом разделе помещены статьи, исследующие различные аспекты зарубежной литературы. Статья *Д. С. Тыщук* (Ровеньки, ЛНР) сосредоточена на нравственно-психологической проблеме взаимоотношений матери и дочери в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике» (рассмотрены представители трех поколений семьи Клири: мать Фиона, дочь Мэгги, внучка Джастина). Статья *Е. А. Исмаиловой* (Челябинск) посвящена периодизации творчества немецкого писателя Ганса Эриха Носсака, сквозным образам и мотивам, объединяющим все его произведения. Одной из важных для писателя тем, как показано в статье, является «суд над обывателем» со стороны интеллектуального героя. Делается вывод о том, что Носсак рисует символическую картину общества, разрушенного катастрофой; высказывается тезис о близости мироощущения писателя экзистенциализму (вопреки собственному мнению Носсака). Две последующие статьи рассматривают актуальные формы существования искусства в обществе, условно говоря, «после катастрофы». *Я. О. Шебельбайн* анализирует перформативные стратегии в пост-драме на «пороге пост-постмодернизма»: провокация зрителя, эстетизация безобразного, отказ от неотъемлемого антропоцентризма, цифровые перформансы — всё, что побуждает зрителя занять активную позицию по отношению к той или иной проблеме. *С. А. Атаманова* (Челябинск) на материале пьес о подростках и интернете «Ливия, 13» Кристины Риндеркнехт (Швейцария) и «Фото topless» украинской писательницы Натальи Блок показывает современный тип антигероя, процесс переосмысления границ истинного и ложного в условиях взаимодействия реального и виртуального пространств. Как видим, формальные эксперименты вовсе не снимают остроты сугубо нравственных проблем. От себя отметим, что тема «подросток и интернет» находит отражение и в современных произведениях российских писателей, т. е. проблема является глобальной для нынешнего молодого поколения.

В разделах «Поэтика русской литературы» и «Современность классики» мы, вопреки обыкновению, не стали разделять классическую и актуальную литературу, поскольку, судя по статьям наших авторов, классика неизменно присутствует как «фон» и как «собеседник» в сознании современного читателя. В статьях очень чувствуется индивидуальность пишущего автора. Так, *А. В. Кравченко* (Челябинск), рассматривающая рассказ Н. Лескова «Пигмей» из цикла о праведниках, анализируя пути героя от «ничтожества» к праведничеству, выдерживает проникновенный, отчасти «учительный» тон. *П. В. Пелевина* (Екатеринбург), подобно самому И. Бунину, несколько отстраненно-аналитично исследует бунинскую поэтику пейзажа и интерьера. *М. В. Кайсарова* (Екатеринбург) пытается разгадать загадку «трости Бирона» и исторического проклятия, нависшего над Петербургом. *А. Е. Масалов* (Москва) погружается в изощренный образный язык метареализма, предварительно рассмотрев те тенденции в истории поэзии, что вели к его формированию, а неделимая внутренне противоречивая сущность метабола связывается в статье с физической гипотезой мультиверса. *И. А. Алексеев* (Екатеринбург) посмотрел на повесть Д. А. Пригова «Катя китайская» глазами лингвиста-китаиста, стремясь разобраться в вопросе: что «документально» — этнографического, а что причудливо трансформированного в этой самой лиричной повести Д. А. Пригова? Интересна постановкой проблемы жанра «роман-евангелие» статья *А. М. Меланина*. Хотелось бы пожелать автору большей точности в терминах и понятиях («прагматический характер» эпитафия?) и меньшей категоричности в утверждениях, например, подкреплен ли данными социологических исследований тезис о том, что большинство читательской аудитории в России — «люди простые»? Фраза о том, что вера начинается с реального чуда, противоречит словам Иисуса Христа, см. Мф. 12:38–39. Вряд ли также можно согласиться с принятым автором мнением Д. Быкова, что роман-евангелие пришел в русскую литературу как игровая пародия: игрового или пародийного нет ни в «Иисусе неизвестном» Д. С. Мережковского, ни в «Иуде Искарите» Л. Н. Андреева. Но импонирует смелость начинающего исследователя и увлеченность романом А. Слаповского, наличие своей точки зрения на смысл произведения.

Третий раздел посвящен проблемам и технологиям методики преподавания литературы. Мы позволили себе включить в этот раздел и статью *А. Ж. Ильясовой* (Челябинск) «Креативные рецепты

произведений Ф. М. Достоевского в современной прозе» в силу того, что представленный материал, помимо собственно историко-литературного интереса, полезен учителю и ученику для подготовки к итоговому сочинению, особенно накануне 200-летнего юбилея писателя. Убедительно написана статья *М. В. Болдуевой* «Пастернаковский слой в рассказе Михаила Шишкина “Тул затих...”»: не просто обнаружены интертекстуальные переключки, но и указан их смысл, их функция в формировании общего смысла произведения М. Шишкина. *Д. Д. Морозов* (Челябинск) предложил вариант «живого» квеста по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», подробно описав этапы подготовки и проведения квеста. Представляется, что такую форму, требующую и знания текста, и активности воображения учащихся, вполне можно использовать на уроке, завершающем изучение произведения. *Е. А. Захарова* (Екатеринбург), реализуя идею межпредметных связей в обучении, нашла возможность подключения «Николиных притч» А. М. Ремизова к циклу нравственно-воспитательных бесед в рамках уроков музыки.

Мы благодарим всех научных руководителей, подготовивших статьи вместе со своими студентами, а также коллег, выступивших в роли рецензентов, советчиков и помощников при подготовке сборника. Авторам статей мы желаем сохранить интерес к открытию нового и хороший творческий тонус!

Редактор выпуска
д.ф.н., проф. Н. В. Барковская

СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тыщук Д. С.

ORCID: 0000-0001-7655-258X

Ровеньки, ЛНР

E-mail: tyshhuks@mail.ru

УДК 821(94)-31(Маккалоу К.)

DOI 10.26170/ufv20-03-01

ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ МАТЕРИ И ДОЧЕРИ В РОМАНЕ К. МАККАЛОУ «ПОЮЩИЕ В ТЕРНОВНИКЕ»

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению особенностей художественного воспроизведения проблемы взаимоотношений матери и дочери в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике». Теоретическая основа статьи — в работах В. Н. Дружинина, Л. А. Пьянковой, Т. К. Хозяиновой. Проблема раскрывается на материале трех представителей поколения семьи Клири: матери Фионы, дочери Мэгги, внучки Джастины. Объединяющим является образ Мэгги, представленный в динамике. Проблема взаимоотношений матери и дочери в романе К. Маккалоу имеет концептуальный характер как поле разворачивания сюжета и раскрытия сущности образов. Наиболее ценным для читателя представляется процесс понимания сложности обретения гармонии с самыми близкими людьми, путь, который преодолевается героинями в течении долгих лет, в непростых испытаниях, сопряженно с невосполнимыми потерями, но и не менее важными приобретениями.

Ключевые слова: австралийская литература; австралийские писательницы; литературное творчество; романы; литературные жанры; литературные сюжеты; материнство, дочери; детско-родительские отношения; литературные образы, психологизм литературы.

Tyshhuk D. S.

Rovenki, LPR

THE PROBLEM OF MOTHER-DAUGHTER RELATIONSHIPS IN THE NOVEL BY C. MCCULLOUGH “THE THORN BIRDS”

Abstract. This article is sanctified to consideration of features of the artistic reproducing of problem of mutual relations of mother and daughter in the novel of K. Mccullough “The Thorn Birds”. Theoretical basis of the article — in works of V. N. Druzhinin, L. A. P’yankova, A. Khozyainova. A problem opens up on material of three representatives of generation of dynasty of Cleary: mothers Fiona, daughter Meggie, grandchild Justine. Uniting is appearance of Meggie, presented in a dynamics. The problem of mutual relations of mother and daughter in the novel of C. Mccullough has conceptual character as field of opening out of subject and opening of essence of appearances. Most valuable for a reader is a process of understanding of complication of finding of harmony with the nearest people, way which is overcame heroines in the flow of long years, in not simple tests, attended with irreparable losses, but also by no less important acquisitions.

Keywords: Australian literature; Australian writers; literary creativity; novels; literary genres; literary plots; motherhood, daughters; child-parent relations; literary images, psychologism of literature.

В литературном произведении, посредством авторского таланта, уникальности образного отображения действительности, актуализируются важнейшие эмоциональные, поведенческие, личностные моменты. Речь идет о внутренних переживаниях, сомнениях, бесконечных поисках личностью своего «я». Пережив ситуацию, произошедшую с героем, читатель сможет найти ответы на вопросы, составляющие предмет его собственных переживаний.

Проблема родителей и детей в целом, а также проблема взаимоотношений матери и дочери, справедливо относится к разряду извечных противоречий человечества, не теряющих значимость для представителей разных поколений.

В романе «Поющие в терновнике», принадлежащем австралийской писательнице К. Маккалоу, проблема взаимоотношений матери и дочери представлена особенно глубоко, драматично, искренне.

Цель данной статьи — рассмотреть особенности художественного воспроизведения проблемы взаимоотношений матери и дочери в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике».

Названная проблема представляется одной из ключевых в романе «Поющие в терновнике», она раскрывается на примере образов Мэгги Клири, ее матери Фионы и дочери Джастины.

Данная проблема иллюстрируется автором путем использования приема параллелизма: в систему образов романа последовательно вводятся две линии взаимоотношений матери и дочери: Мэгги и Фионы, Мэгги и Джастины.

Объединяющим звеном является Мэгги Клири. Образ Мэгги, которая, по сюжету произведения, сначала находится в статусе дочери, а позже приобретает и статус матери, показан в динамике.

Благодаря желанию Мэгги найти точки эмоционального соприкосновения с матерью и дочерью, трем женщинам удается обрести взаимопонимание. Наиболее ценным для читателя представляется процесс понимания сложности обретения гармонии с самыми близкими людьми, путь, который преодолевается героинями в течение долгих лет, в непростых испытаниях, сопровождаясь невосполнимыми потерями, но и не менее важными приобретениями.

Отношения Мэгги, единственной девочки в семье Клири, с матерью, с момента ее рождения нельзя назвать простыми, привычными для мамы и дочери. Фиона никогда не баловала девочку проявлением ласки и нежности.

Неудивительно, что во время обучения в школе, наблюдения за отношениями школьной подруги и ее матери, вызывали у Мэгги грустные мысли:

«...А Мэгги уже никак не могла равнять сияющую добродушную кругленькую Терезину мамашу со своей стройной неулыбчивой матерью. Ей и в голову не приходило пожелать: вот бы мама меня обняла и поцеловала» [Маккалоу 1992: 32].

Манера поведения Фионы, всегда сдержанная, сосредоточенная, озабоченная выполнением нескончаемого объема работы по дому, объясняется совершенно не бытовыми тяготами, а имеет иные причины.

Фиона Клири, рожденная в аристократической семье, искупает свою несчастную первую любовь тяжелой, бедной, безрадостной жизнью с Пэдди Клири. Став матерью шестерых детей, среди которых была лишь одна девочка, Мэгги, Фиона боготворит только

одного ребенка, старшего Фрэнсиса, отца которого она любила по-настоящему.

Отношение Фионы к детям отображает ее самопонимание. Боготворя Фрэнка, она оживает душой, только общаясь с ним. Дети Падрика тоже любимы, но иначе. Любовь к другим детям естественна, подобна данности, долгу.

«Каждая из характеристик отношения матери к детям связана с определенными параметрами самоактуализации: требовательность матери — с ее независимостью в поступках и суждениях, наличием ценностей самоактуализации, самоуважением, самопринятием, контактностью и креативностью; уровень контроля по отношению к ребенку со стороны матери — с ее независимостью в поступках и суждениях, гибкостью поведения, принятием ее себя, принятием агрессии, контактностью, с наличием познавательных потребностей и креативностью; эмоциональная сторона отношения (принятие ребенка, эмоциональная близость, удовлетворенность отношениями с ребенком) матери к ребенку — практически со всеми параметрами самоактуализации» [Хозяинова 2007: 113–114]. Мать семейства Клири несчастлива в кругу семьи, потому ее отношение ко всем детям, кроме Фрэнка, чрезмерно неземное.

Фрэнк, став взрослым, понимает, насколько несчастлива мать. Его постоянно тревожат мысли о том, «как это случилось, что она, такая прелестная, такая утонченная, вышла за бродягу, стригаля-сезонника родом с болот Голуэя? И пропадает она тут понапрасну, как и ее сервиз тонкого фарфора, и красивые полотняные скатерти, и персидские ковры в гостиной, никто ничего этого не видит, потому что жены таких, как Пэдди, ее чуждаются» [Маккалоу 1992: 55].

Несмотря на тяжелые условия жизни, даже внешний облик Фионы, у которой не было возможности ухаживать за собой надлежащим образом, исполнен достойного величия, благородного аристократизма: «Она была чуть ниже среднего роста, очень хороша собой, настоящая красавица, но лицо строгое; суровое; безукоризненно стройная фигура с тонкой талией ничуть не расплылась» [Маккалоу 1992: 8].

Жизнь матери семьи — однообразна и уныла: «С раннего утра и до поздней ночи ее жизнь протекала в кухне и в огороде, ноги в грубых черных башмаках носили ее по тому же кругу — от плиты к корыту, от стирки к грядкам, а там к бельевой веревке и снова к плите» [Маккалоу 1992: 10].

Сдержанная, скупая в проявлении эмоций, Фиона любит Мэгги, но по-своему. Она не ведет с дочерью задушевных разговоров, не выделяет ее как единственную девочку среди сыновей. Мэгги очень нуждается в материнской ласке и нежности, и, не получая ее, в будущем будет подобным образом относиться к собственной дочери.

По сюжету произведения, обстоятельства складываются так, что материальное положение семьи кардинально изменяется: сестра Падрика Клири Мэри Карсон приглашает брата занять должность старшего стригаля в Дрохеде, богатейшей ферме Австралии.

Вскоре Мэри умирает, а семья Клири остается жить в Дрохеде на правах хозяев-распорядителей.

Повышение уровня жизни изменяет Фиону: «Всех бесконечно радует, что мама так счастлива, просто расцвела, — как будто на глазах у всех после засухи начинается щедрый живительный дождь. Прежде за всю свою жизнь никто из них по-настоящему не понимал, как несчастлива была их мать» [Маккалоу 1992: 154]. Но речь идет не о примитивно-обывательской радости от пользования материальными благами, а о возможности почувствовать себя собой.

Сила духа Фионы иллюстрируется ее поведением в дальнейших обстоятельствах. Фрэнк, после очередной ссоры с Падриком, уходит из дома. Будучи боксером, он, чтобы заработать средства к существованию, начинает принимать участие в так называемых боях без правил. Во время одного из боев он убивает соперника, по причине чего должен отбывать долгосрочное тюремное заключение.

На этом беды для Фионы не заканчиваются. Во время ужаснейшего по силе пожара, спасая Дрохеду, гибнет отец семьи Падрик, а одного из сыновей, Стьюи, насмерть загрызает вепрь.

Фиона, переживая беду в душе, отдает себе отчет в возложенной на нее ответственности: «Выдержу. Мне надо свести счета, и у меня остались пять сыновей... даже шесть, если считать Фрэнка!» [Маккалоу 1992: 191].

Следует отметить, что, только потеряв Падрика, Фиона понимает, насколько прекрасным человеком он был. Именно с этого момента характер отношения матери к дочери начинает изменяться: к женщине постепенно приходит понимание важности бережного, искреннего отношения к близким людям.

Лишь по истечении долгих лет мать признается дочери, то все время была внимательна к ней, видела и понимала, чем она живет, что имеет ценность для нее.

Мэгги Клири, выросшая в атмосфере материнской сдержанности, но окруженная восхищенным обожанием отца, с самого детства поражает окружающих своей моральной стойкостью, удивительной цельностью.

Выше уже упоминалось о сложности отношений Мэгги и ее матери. Отношение же отца к дочери было совершенно противоположным: Падрик боготворил единственную дочь, стараясь изо всех сил восполнить для нее те эмоциональные вложения, которые должны были исходить от Фионы.

«Отец, который часто общается со своими маленькими детьми, чутко реагирует на их сигналы и становится значимой фигурой в детском мире, чаще проявляет себя как действенный посредник социализации. Когда в такой семье ребенок становится старше, отец превращается для него в важную позитивную ролевую модель» [Крайг, Бокум 2005: 297]. Именно благодаря отношению отца Мэгги не чувствует ущербности и одиночества, что позволит ей стать еще более сильной морально, чем мать.

«От привязанности ребенка к отцу зависит его самооценка: чем меньше привязанность, тем ниже самооценка. И чем меньше привязанность, тем меньшее значение ребенок придает духовным и социальным ценностям по сравнению с материальными и индивидуалистическими» [Андреева, Муромцева 2011: 188]. Эмоциональная близость с отцом, равнозначна с переданными Фионей аристократизмом и чувством собственного достоинства, обеспечили гуманистические основы самопринятия Мэгги и ее мировосприятия.

С подросткового возраста героини, с момента знакомства, священник Ральф де Брикассар становится главным человеком в жизни Мэгги.

Ральф де Брикассар, сразу разглядел ее особенный дар: «Нет, она не святая, почти такая же, как все. Только никогда не жалуется, это особый дар — а может быть, проклятие? — всеприемлющего терпения. Какова бы ни была утрата, какой бы ни обрушился удар, она встречает их, принимает все, что есть, и хранит в себе, и тем питает пламя, горящее внутри» [Маккалоу 1992: 105].

Отец де Брикассар, столь тонко чувствующий внутреннюю суть Мэгги, ее неповторимость, понял, что она — любовь всей жизни, которая гораздо сильнее его самоощущения в религии, но так и не смог выбрать чувство в конфликте с долгом. Чрезвычайное по своей силе

чувство Мэгги и Ральфа равно исполнено драматичности, как и одухотворенности, ведь церковь — навсегда между ними.

Ральф признается Мэгги: «Я никогда не сниму с себя сан и ради тебя самой скажу тебе прямо и честно: я и не хочу снимать с себя сан» [Маккалоу 1992: 193].

Жизнь главной героини сложится так, что связать себя узами брака она решится лишь единожды. Брак с Люком О'Нилом нельзя назвать союзом по любви, скорее, это была взаимовыгодная сделка: Люк надеялся получить солидное приданое, а Мэгги — навсегда забыть Ральфа де Брикасара: «Они поженились из ложных убеждений — Люк польстился на ее деньги, а она хотела убежать от Ральфа де Брикасара и в то же время пыталась его для себя сохранить. Они ведь и не притворялись, что любят друг друга» [Маккалоу 1992: 258].

Джастина, еще не родившись, стала причиной неразрешимого противоречия между родителями: «Люк пришел в ярость. Стать отцом для него — это только и означало, что раньше надо было лишь прокормиться самому, а теперь будут на шее два едока. Горькая это была пилюля для Мэгги, но пришлось проглотить — выбора не оставалось. Будущий ребенок привязал ее отныне к Люку так же прочно, как и гордость» [Маккалоу 1992: 257].

После расставания с мужем Мэгги возвращается в Дрохеду с дочерью, Джестиной.

Девочка напоминает матери об отце. Чувство, испытываемое Мэгги к Джастине, глубокое, искреннее, но с выразительным оттенком раздраженности. Она не может дать дочери всей ласки и нежности, которая необходима подрастающей девочке. Мать и дочь близки, но по-своему. Знак психической «эмоциональной близости не обязательно положительный: равнодушие, отчуждение, ненависть окрашивают существование семьи в свои цвета не в меньшей мере, чем любовь, понимание и сочувствие» [Дружинин 2006: 5]. Мэгги воспринимает Джастину так, как ее воспринимала Фиона.

Примечательно, что Фиона, мать и бабушка, не выступает в оппозиции к дочери, но пытается дать внучке хотя бы частицу тех истинно женских чувств, в которых она так нуждается. То, что не было подарено дочери, Фиона пытается отдать внучке.

После переезда в Дрохеду, уже в фамильное поместье, у Мэгги рождается сын Дэн. Его отец — любимый героиней Ральф де Брикасар. Мать сама отчетливо понимает разницу отношения к дочери

и сыну. Если Джастину она любит потому, что иначе нельзя, то Дэн — ее ангел, воплощение лучших черт любимого человека.

Дэн и Джастина удивительно дружны. Брат и сестра совершенно разные по типу темперамента, мировоззрения, убеждениям, но они безгранично доверяют друг другу, делятся самыми важными переживаниями.

Фиона, Мэгги и Джастина живут вместе в Дрохеде тогда, когда бабушка перешагнула рубеж семи десятков лет, дочь — сорока десятков, а внучке едва исполнилось восемнадцать. Автор показывает, что трех представительниц женского пола одной семьи объединяет чувство внутренней цельности, самодостаточности, уважения к себе, желания быть понятой и любимой.

Манера поведения каждого из детей Мэгги исходит из материнского отношения. Джастина, пряча внутреннюю ранимость и желание быть любимой, кичится своим пренебрежением правилами общества, не боится вызывающе проявлять себя. Дэн, напротив, рассудительный, тактичный, с уважением относится к тому, кто рядом, но, при этом, наделен даром остро, чутко чувствовать мир и людей.

Основа ценностей Джастины — желание доказать миру свою независимость, эмоциональную неуязвимость. Девушка пребывает в состоянии протеста по отношению к миру.

Ценности Дэна созидательны, он стремится нести в жизнь равновесие, справедливость, спокойствие.

Сводные брат и сестра — поразительно разные: «Для Джастины было естественно осуждать изъяны в других и не замечать их в себе, для Дэна было естественно понимать и прощать чужие изъяны, но беспощадно судить свои. Джастина ощущала в себе непобедимую силу, Дэн считал себя безнадежно слабым» [Маккалоу 1992: 383].

Глубины внутреннего мира Джастины, из которого исходят и ее ценности, спрятаны за этапажной внешностью и манерами поведения.

Экстравагантной манере поведения Джастины соответствует ее внешний облик: «... Исчезли веснушки, потемнели с помощью косметики брови и ресницы, и в Джастине появилась неброская, таинственная прелесть. Она не обладала ни яркой красотой Люка О'Нила, ни утонченным изяществом матери. Фигурка недурна, но не из ряда вон, пожалуй, чересчур худенькая. Только огненно рыжие волосы сразу привлекают внимание. Но вот на сцене она становилась неузнаваема — то поистине Елена Прекрасная, то безобразнее злейшей ведьмы» [Маккалоу 1992: 383].

Джастина, воспитанная в сдержанности и холодности матери, умеет спокойно реагировать на происходящее: «Ничто не могло выбить ее из колеи, казалось она выучилась этому с младенчества» [Маккалоу 1992: 383]. Внешняя броня, пронизанная сарказмом в адрес мира и людей, служит защитой для девушки — от ее страхов, сомнений, переживаний, которые она боится показать кому-либо.

В разговоре с братом о чувствах и искренних привязанностях Джастина подтверждает это: «Я никогда, никогда никого не полюблю! Только попробуй полюбить человека — и он тебя убивает. Только почувствуй, что без кого-то жить не можешь — и он тебя убивает» [Маккалоу 1992: 390]. Девушку страшат разочарование, ожидание вероятной, очень сильной душевной боли. Она не хочет вновь понять, что ее искренность не нужна тому, кому адресована — как это было с матерью.

Джастина переживает не только сложность взаимоотношений с матерью, но и самоустранение отца. Очень символична ее фраза, содержащая привычный для Джестины саркастический укор, брошенная во время разговора с матерью: «Если я тебе чем-то не угодила, значит, я вся в отца. Что ж, приходится верить на слово, я-то сего достойного джентльмена ни разу не видала» [Маккалоу 1992: 378]. «Отец, в силу значимости его роли, не может быть заменен никем другим без ущерба для ребенка. Не случайно даже дети, приписывающие своим отцам негативные характеристики, воспринимающие их отношение к себе как враждебное, отчужденное, все равно говорят, что отец — это тот человек, в котором они сильно нуждаются, которого они любят и ненавидят одновременно» [Посохова, Липпо, Маневров 2008: 25].

Вины девушки в том, что ее родители совершили ошибку, связав себя узами брака, нет, но, к сожалению, эмоциональный негатив от отсутствия должного отношения, отцовской любви, несла на себе именно она.

Джастина, одаренная от природы художественными и актерскими способностями, достаточно рано определилась с выбором будущей профессии, выбрав сцену. Ценности Джестины — нарочито тщеславны и прагматичны: «Я не намерена подыхать с голоду где-нибудь на чердаке и прославиться только после смерти. Я намерена вкусить славу, пока жива, и ни в чем не нуждаться. Так что живопись будет для души, а сцена — для заработка. Мое решение твердо и непоколебимо, я должна прославиться!» [Маккалоу 1992: 376–377].

На вопрос матери о том, как дочь рассматривает перспективу замужества, девушка озвучивает категоричный отрицательный ответ: «Всю жизнь утирать мокрые носы? И в ножки кланяться тому, кто подметки моей не стоит, а воображает себя моим повелителем и господином? Это не для меня!» [Маккалоу 1992: 377].

Личностные ценности Джастины отражают не только ее стремление к творческому самоопределению, стремлению к славе, но и неумное желание привлечь к себя внимание самых дорогих, важных людей. «Обусловленность содержания самосознания социокультурным контекстом и самой жизненной ситуацией, в которой находится женщина, создается на пересечении индивидуальных особенностей личности матери и тех жизненных ситуаций, которые носят социализирующий для нее характер, формируя при этом картину мира и образ себя» [Пьянкова, Хомичева 2017: 4]. Джастине чрезвычайно важно доказать матери, что она достойна любви и понимания.

Повзрослевшей Джастине очень сложно построить отношения с противоположным полом. Ощущая собственную ненужность отцу, она считает единственно правильным вариантом восприятия мужчин насмешливо-пренебрежительную манеру. Девушка оказывается в эмоциональном замешательстве, встретившись с Леоном Хартгеймом, другом Ральфа де Брикассара. Молодые люди сразу чувствуют симпатию друг к другу, но им понадобится долгих и сложных восемь лет, чтобы прийти к совместному счастью.

Настоящим испытанием для трех женщин семьи Клири становится трагическая гибель Дэна, сына Мэгги.

Дэн, во время отдыха в Греции, спасает жизнь утопающему, но гибнет сам.

Джастина, которая должна была ехать в путешествие вместе с братом, но не оказалась рядом, чувствует свою вину в случившемся, за что обрекает себя на отказ от личного счастья.

Фиона и Мэгги помогают Джастине преодолеть личную драму.

Примечательно, что убежденность Мэгги в необходимости откровенного разговора с дочерью укрепляется после ее разговора с Фионой, в котором мать признается уже поседевшей дочери, что всегда любила ее больше всех, только очень сдержанно.

Мэгги, впервые в жизни, по-матерински искренне, самоотверженно убеждает дочь, что уход Дэна из жизни не означает прекращение жизни их семьи в целом, а тем более не должен стать причиной личной несчастья Джастины. Только пересилив собственные

амбиции, обиды, предубеждения, Фиона и Мэгги, Мэгги и Джастина обретают истинное счастье быть матерью и дочерью.

Проблема взаимоотношения матери и дочери в романе К. Маккалоу «Поющие в терновнике» представлена динамично, эмоционально, психологически глубоко, что составляет колоссальный рефлексивный потенциал избранного к анализу произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева Т. В., Муромцева О. С. Воспитательная роль отца и становление личности дочери // Вестник СПбГУ, 2011. № 1 (Серия 12). С. 188–194.

Дружинин В. Н. Психология семьи. СПб.: Питер, 2006.

Крайг Г., Бокум Д. Психология развития. СПб., М., 2005.

Маккалоу К. Поющие в терновнике. М.: «Композитор», 1992.

Посохова С. Т., Липпо С. В., Маневров Р. В. Образ отца и самоактуализация личности // Вестник Санкт-Петербургского университета, 2008. № 12 (Вып. 3). С. 23–30.

Пьянкова Л. А., Хомичева В. Е. Психологический контекст феномена материнства // Общество: социология, психология, педагогика, 2017. № 3. С. 40–44.

Хозяинова Т. К. Личностные детерминанты отношения матери к детям // Человек. Сообщество. Управление, 2007. № 1. С. 111–115.

REFERENCES

Andreyeva T. V., Muromtseva O. S. Vospitatelnaya rol ottsa i stanovleniye lichnosti docheri // Vestnik SPbGU, 2011. № 1 (Seriya 12). S. 188–194.

Druzhinin V. N. Psikhologiya semi. SPb.: Piter. 2006.

Krayg G., Bokum D. Psikhologiya razvitiya. SPb., M.. 2005.

Makkalou K. Poyushchiye v ternovnike. M.: «Kompozitor», 1992.

Posokhova S. T., Lippo S. V., Manevrov R. V. Obraz ottsa i samoaktualizatsiya lichnosti // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2008. № 12 (Vyp. 3). S. 23–30.

Piankova L. A., Khomicheva V. E. Psikhologicheskii kontekst fenomena materinstva // Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika, 2017. № 3. S. 40–44.

Khozyainova T. K. Lichnostnyye deteminanty otnosheniya materi k detyam // Chelovek. Soobshchestvo. Upravleniye. 2007. № 1. S. 111–115.

Данные об авторе

Тыщук Дарья Сергеевна — старший преподаватель кафедры начального образования ОП «Ровеньковский факультет Луганского государственного педагогического университета» ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»

Адрес: 94786, ЛНР, г. Ровеньки, пос. Новодарьевка, ул. Транспортная, 55/10.

E-mail: tyshhuks@mail.ru.

ORCID ID: 0000-0001-7655-258X

Author's information

Tyshhuk Dariya Sergeevna — senior teacher of department of primary education, Luhansk National Pedagogical University, Rovenki's Faculty

Исмаилова Е. А.

ORCID ID: 0000-0001-9653-5242

Челябинск, Россия

E-mail: elizaveta.ismailova.@mail.ru

УДК 821.112.2-31(Носсак Г. Э.)

DOI 10.26170/ufv20-03-02

ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ ТВОРЧЕСТВА ГАНСА ЭРИХА НОССАКА

Аннотация. Статья посвящена периодизации творчества немецкого писателя Г. Э. Носсака, чья деятельность охватывает значительный период. Носсак сотрудничал с разными литературными объединениями и кружками, работал с разными издательствами. Его взгляды формируются в переломную для Германии эпоху. Его произведения оказываются под запретом, большая часть раннего творчества сторае при бомбардировке Гамбурга. Он критикует общество потребителей, противопоставляя ему своих «избранных» героев. Его герой вынужден скрывать свою суть, быть как все, однако из произведения в произведение у Носсака появляется мотив суда обывателя над творцом. Диалогическая форма позволяет увидеть столкновение обывателя и «избранного», чей поиск предопределяет появление в текстах мотивов сна, ухода от реальности, существования на грани пространств. Проблема выбора, вопросы жизни и смерти, свободы раскрываются Носсаком в русле экзистенциализма, принадлежность к которому писатель отрицает. Носсак выстраивает символическую модель своей страны и человека в разрушенном катастрофой мире. Мироощущение героя, оказавшегося на границе пространств, раскрывается с помощью метафизических символов, античных сюжетов, «интеллектуальной игры», мистификаций. Анализ сквозных образов и мотивов, таким образом, показывает, что творчество Носсака составляет единую целостность, понять и расшифровать которую возможно лишь в контексте взаимосвязи всех его художественных текстов.

Ключевые слова: немецкая литература; немецкие писатели; периодизация творчества; экзистенциализм; литературные мотивы; сны; сновидения; литературное творчество; романы; литературные сюжеты; литературные жанры.

Ismailova E. A.

Chelyabinsk, Russia

THE PROBLEM OF PERIODIZATION OF THE WORK OF HANS ERICH NOSSACK

Abstract. The article is devoted to the periodization of the works of the German writer H. E. Nossack, whose activities cover a significant period. Nossack collaborated with various literary associations and circles, worked with different publishing houses. His views are being shaped at a turning point for Germany. His works were banned; most of his early works were burned up during the bombing of Hamburg. He criticizes the consumer society, opposing it with his “chosen” heroes. His hero is forced to hide his essence, to be like everyone else, however, from work to work, Nossack has a motive of the court man in the street over the creator. The dialogical form allows you to see the clash between the man in the street and the “chosen one”, whose search predetermines the appearance in the texts of the motives of sleep, escape from reality, existence on the verge of spaces. The problem of choice, questions of life and death, freedom are revealed by Nossack in the mainstream of existentialism, which the writer denies belonging to. In his works, Nossack builds a symbolic model of his country and a person in world destroyed by a catastrophe. The world perception of the hero, who finds himself on the border of spaces, is revealed with the aid of metaphysical symbols, antique plots, “intellectual games”, and hoaxes. The analysis of cross-cutting images and motives, thus, shows that Nossack’s work constitutes a single integrity.

Keywords: German literature; German writers; periodization of creativity; existentialism; literary motives; dreams; dreams; literary creativity; novels; literary plots; literary genres.

Генрих Эрх Носсак (1901–1977) — немецкий писатель XX века, отличавшийся «парадоксальной шутливостью» [Топер 1982: 1], его творчеству «свойственны маска, шутка, мистификация» [Dammann 2000: 65], которые помогают создать образы «героев-индивидуалистов», «избранных личностей» [Топер 1982: 3], способных в своём разоблачении на самопожертвование. Носсак — лауреат важнейших в Германии премий Г. Бюхнера (1961) и В. Раабе (1963), расцвет его славы пришелся на так называемый «Айсеттенский период» (с 1955 по 1969 гг., когда он покинул родной Гамбург).

Его жизнь проходила в эпоху, переломную для Германии. Первая Мировая война, кризис, революция, Вторая мировая война, раскол Германии на два противостоящих друг другу лагеря оказали влияние на мировоззрение писателя и отразились в его творчестве.

Культурная атмосфера «колыбели немецких романтиков» Йенского университета определила его творческую судьбу: начав писать еще в 1925 году, в 1933 он оказался перед лицом запрета на публикации, опасностью ареста и вынужденным молчанием. В это время ему приходится работать в фирме отца, но он не бросает литературную деятельность и пишет «в стол». «Записки из мертвого дома» Ф. М. Достоевского и «Письма к брату Тео» В. ван Гога помогли выдержать “wirtschaftlichen Verführung” (экономическое искушение) [Der Weg nach draußen] и отказаться от идеи эмиграции. Но рукописи этого периода сгорают при бомбежке Гамбурга в 1943 году. Среди них исчезают драма «Ленин» и отрывок, посвященный Г. Бюхнеру, как свидетельство приверженности молодого Носсака революционным идеям. Поэтому из его раннего творчества сохраняются лишь отдельные стихи и новеллы, опубликованные в периодических изданиях.

Сам автор признает: «Я никогда не скрывал, что разрушение Гамбурга в июле 1943 года означало поворотный пункт моей жизни...» [Nossack. 1971: 150]. Разрушение Гамбурга и голодная зима 1946–1947 гг. описывались им в романе «Падение» (*Der Untergang*, 1948), новелле «Доротей» (*Dorothea*, 1948) и многих других текстах. Раннее творчество, когда Носсак, как ранее Гофман и Кафка, жил «двумя жизнями»: чиновника налоговых органов и писателя, ведущего на протяжении 15 лет дневник, который должен был стать основой его литературных произведений, — закончилось с гибелью фирмы, смертью отца и разрушением родного города. Дневник открывал «внутреннюю» биографию автора, которая лишь изредка пересекается с внешней. Сам автор говорил: «То, что случается с художником, как и со всеми людьми, то есть то, что регистрируется в актах гражданского состояния, в полиции, в литературном словаре, — это не материал для творчества. Но у художника есть духовная биография, которая идет совсем другими путями, и она очень важна. Если, однако, обе биографии случайно пересекутся, это опасно для жизни. Со мной так случилось, когда был разрушен Гамбург» [Bienek 1962: 78].

В 1945 году был снят запрет на публикацию произведений Носсака, и он возвращается в литературу, совмещая её с бухгалтерии-

ей вплоть до 1956 года. Нацистское прошлое и военный опыт осмысляются им абстрактно: как разразившаяся «над всеми нами ... беда» [Носсак 1982:135], «крушение» [Носсак 1982: 135]. Главная потеря — потеря человечности, «всё, что веками считалось благородным и честным», превратилось «в балласт» [Носсак 1982: 135]. Послевоенная Германия должна осмыслить свое «рухнувшее прошлое» [Носсак 1982: 135], преодолеть кризис «слов, когда-то имевших высокий смысл» [Носсак 1982: 135]. Обвинением новому миру становится процветание в нём напористых беспринципных дельцов, готовых «вцепиться в глотку» [Носсак 1982: 140] и подменивших «духовность... душевностью, а... доброту... добродушием» [Носсак 1982: 150]. Этот тип подробно рассматривается в знаковом рассказе Носсака «Клонц» (1948), в основе которого — столкновение автора со своим героем, осознание бессилия писателя перед логикой реальности, несправимо вторгающейся в искусство.

Вопрос о том, какова роль писателя в эпоху разрушения ценностей — важнейший для многих современников Носсака (достаточно вспомнить саркастический опус Борхерта «Писатель», в котором, отрицая любой долг художника перед обывательским миром, автор признаёт только одну обязанность литературы — предупредить о беде, будить мир). Писатель Носсака «идет строго по черте, отделяющей реальность от того, что считается нереальным, ... идти... отнюдь нелегко... Эта черта проникает через всё» [Носсак 1982: 140–142]. Осознание своей беспомощности и метафизической вины заставляет его пасовать перед напором Клонца, перед горестями голода и болезнью возлюбленной. «Существует нечто худшее, чем Ничто», «когда оказывается, что обыватель более живуч, чем человек», — говорит в своей речи Ганс Генни Янн [Nossack 1987: 27]. Но творец понимает свою силу, заключенную в связи с миром традиций, с миром будущего. Он имеет право обращаться к Вечности, взывать к отечеству, он «укореняет» (образ поэзии-цветка, прорастающего через время — итоговый в рассказе) ценное и важное: «Люди, не забудьте эти дни испытаний» [Носсак 1982: 154], — и борется с Клонцами, заполняющими мир.

По мысли А. В. Карельского, литература ФРГ в эпоху «часа ноль» имеет две тенденции. Одна из них связана с философско-экзистенциальным взглядом на мир и ведет к «магическому реализму», другая развивает идеи о «национальной» вине и «национальном раскаянии». Носсак неотделим от «расчета с прошлым, который

прогрессивная литература ФРГ вела в течение первого послевоенного десятилетия (творчество Носсака, Бёлля, Кёппена, Рихтера)» [Карельский 1990: 400, 306]. Однако не менее настойчиво он создает свой магический мир, полный мифологизма, тайны, искусства.

Первые романы Носсака «Гибель» и «Некийя» печатает Сартр в экзистенциалистском журнале «Тан модерн». В этих романах решаются вопросы жизни и смерти, свободы и выбора. В них присутствует и «пограничная ситуация», и черта (река), отделяющая мир реальный и мир духовный, и «Ничто» как смысл существования, и «бог в образе нищего старика, роющегося в отбросах» [Топер 1982: 2]. Их герои преподносят мысль о неподвижности жизни и неискоренимости зла. Именно магический реализм стремится изучить «коренные проблемы человеческого бытия вообще, поиск основополагающих, вневременных параметров функционирования человека и человечества» [Гугнин 1998: 79]. За Носсаком утвердилась слава «немецкого экзистенциалиста», однако атеистического, «французского» толка» [Топер 1982: 2]. Но сам автор относился отрицательно к попыткам соотнести свое творчество с философско-эстетическими идеями Сартра и Камю, говоря о личных причинах своих художественных принципов: «Это звучит как экзистенциалистская фраза, но мы ничего не знали об экзистенциализме...» [Nossack 1971: 150], он утверждал, что имя Кафки он «услышал впервые из разговора о себе самом» [Bienek 1962: 77].

Первый роман «Некийя» (1947) является ключевым для творчества писателя, поскольку последующие произведения продолжают и развивают мотивы, заданные в нём. А. В. Карельский утверждает, что «уже в первых опубликованных произведениях писателя не только определяются основные черты повествовательной техники и внутренней структуры его созданий, но и утверждается некая обобщенная символическая модель современного состояния человека и мира» [цит. по Шарыпиной 1999: 111]. Автора не интересует биография героя, ему важен лишь отдельный эпизод из его жизни, где он совершает выбор в русле экзистенциализма — на пороге реальности, на краю жизни и смерти. Герой остается одинок в этом выборе, он мало приспособлен к действительной жизни и не желает её понимать, так как чувствует свое бессилие перед лицом «нечто». «Люди духа» противостоят в этом мире «людям практики» [Топер 1982: 3]. При этом замкнутость, отстраненность, холодность, одиночество — это атрибуты «избранных» героев, переступивших черту.

Стремясь создать картину настоящего, Носсак обращается к античным мифологическим сюжетам, интерпретируя их. Так, в новелле «Дедал» (1945) перерабатывается миф «Дедал и Икар», и Дедал теперь предстаёт как избранная творческая личность, а цель полёта Икара — достижение «иной реальности», отличной от обывательской. Таким образом, раскрывается мотив «перехода черты» и существования «на грани». Тематически близкой оказывается новелла «Орфей и...» (1946). Автора привлекает трагедия главного героя, который является представителем особого мира, недоступного обывателю.

Сборник новелл «Интервью со смертью» (1948) отражает ситуации, где совершаются проверки на человечность, после которых человек либо балансирует на грани двух реальностей, либо приспособливается. В этот сборник, например, входит повествование о Кассандре, жертве Троянской трагедии. Автор исходит из того, что на протяжении истории повторяются одни и те же катастрофы, из которых человечество не извлекает уроки. «Миф о Кассандре, по Носсаку, — это прежде всего история о людях, которые выжили в войне, не важно где и когда произошедшей, но потеряли всякий смысл в дальнейшем существовании, а потому сделали свой сознательный выбор в пользу небытия» [Ишимбаева 2013: 3].

Несмотря на громкую славу произведений 1948–49 гг., всерьёз Г. Э. Носсак приходит в литературу, только начав сотрудничать с издательством Suhrkamp-Verlag в 1955 г.

Творчество 50–60-ых годов можно разделить на два образно-проблемных блока. Первый — это продолжение начатого в «Некий», «Интервью со смертью», «Клонце» мотива «избранного героя» в ситуации перехода черты: «Некролог» (1954), «Любопытный» (1955), «Спираль. Роман бессонной ночи» (1956). Ко второму можно отнести произведения, которые стоят ближе к реальным социально-историческим проблемам современности. Таким является роман «Не позднее ноября» (1955). Здесь Носсак обращается к истории средневековья, которое составляет, по его мнению, аналог современности и может служить образцом для понимания проблем сегодняшнего дня, а не к античности, дававшей ему образцы человечности, индивидуальности — лучших черт его героев. Однако начатые в нём попытки критически описать «состояние западногерманского общества середины пятидесятых годов» [Шарыпина 1999: 111] оказываются незавершёнными в творчестве писателя, который возвра-

щается к мотиву «избранности», существования человека, перешагнувшего черту обыденности. Носсак в 1956 году пишет «Спираль. Роман бессонной ночи», имеющий больший успех, чем «Не позднее ноября». В нём окончательно очерчивается миф «инобытия», «иной реальности» за гранью, и образ «уцелевшего» героя в ситуации «перехода черты» [Шарыпина 1999: 112]. Автор возвращается к описанию самоощущения и восприятия мира человеком, «заглянувшим за грань привычного бытия» [Шарыпина 1999: 112] и живущим под страхом разоблачения своей уникальности и опасности, которую несёт обывателям. Форма романа в данном случае условна. Произведение состоит из пяти новелл, не связанных сюжетом и героями. Главы, составляющие роман, «выстраиваются в историю человека, причастного к “высшему бытию”, — он учится жить среди чуждых ему людей обычной “буржуазной практики”, порывает с приспособленчеством, которое решительно не приемлет, его судят не понимающие его люди и держат в тюрьме» [Топер 1982: 4]. Открытость финалов всех пяти частей — принципиальна для Носсака, не берущего на себя «судейские» функции: он показывает анти-тетичность и непримиримость реалистов и мечтателей, практиков и поэтов, но не решает их извечного конфликта, не обнадёживает возможностью его разрешения. Вслед за «Спиралью» публикуются романы «Младший брат» (1958) и «После последнего восстания» (1961). Переусложненные сюжетными переплетениями, в которых тяжело обозначить «интеллектуально-символическую» точку зрения, эти романы не принесли Носсаку славы.

Г. Э. Носсак не ставит «проблему вины» в ее социальном и историко-политическом смысле [Топер 1982: 3], его, скорее, интересуют абстрактно-символические аспекты ответственности, вины, долга: «Под изгнанием здесь понимается выход интеллектуала из своего исторического времени, в котором он родился, в духовное время» [Nossack 1971: 123].

В конце 60-х годов Носсак много путешествует, а затем возвращается в Гамбург. Он выпускает одну за другой книги — рассказы, романы, пьесы, сборники статей. Его начинают широко обсуждать в критике; он получает наиболее авторитетные в стране литературные премии.

В рубежном романе «Дело д'Артеза» (1968) Носсак в большей мере, чем в предыдущих своих произведениях, тяготеющих к символическим или условным сюжетам, подошел к проблемам совре-

менной жизни Западной Германии. В романе вновь повторяется уже опробованный в «Клонце» и «Спирали» мотив суда обывателя над художником, пошлого человека над обладателем живого, ищущего, страдающего сердца. Роман представляет собой совмещение документально точного «отчета» о судебном следствии с описанием разгадываемой тайны необыкновенного человека. Полиция заводит дело против странного человека — Эрнста Наземата, взявшего бальзаковский псевдоним д'Артез, безымянный Протоколист ведет расследование и жизни д'Артеза, и действий полиции. «Рассказчик выступает ... в двойной функции: он, с одной стороны, двигатель сюжета, с другой — воплощение некой образцовой оценки каждого романного факта» [Сейбель 1999: 15]. Носсак — создатель формы, в которой позже будет написан целый ряд немецких романов: Затонский называет эту форму «д'Артезовской» [Затонский 1979: 170–209], Сейбель вводит термин «роман-расследование» [Сейбель, 1999: 22]. Будучи «монологистом» [Hans Erich Nossack 2000: 57] Носсак утверждает: «Собственная правда в современном мире есть единственная правда. ... Формой современной литературы может быть только монолог. Только он отражает состояние человечества, потерявшего в чаще абстрактных правд» [Nossack 1961: 1001]. Сталкивая «сновидения» и «действительность» в интеллектуальной игре, используя мистификации, Носсак ведет своё следствие к обвинению рационально-реального мира, утратившего веру в человека и духовные идеалы, заменившего их культом богатства, успеха и комфорта.

Последние романы «Украденная мелодия» (1972) и «Счастливый человек» (1975) переполнены метафизическими символами. В последнем из названных романов появляется символический образ Апорей (анаграмма слова «Европа»), разрушенной и зараженной земли, некогда процветавшей, прежде всего в духовном смысле. Как многие его предшественники (Верфель «Звезда нерожденных», Казак «Город за рекой»), Носсак создает антиутопический мир, срисованный с послевоенной Германии. Критика общества потребления, уничтожившего культурные и духовные традиции и ценности, сочетается в его произведениях с зашифрованностью, символическостью и мифологизмом.

Таким образом, если, опираясь на биографические факты, можно выделить несколько периодов в творчестве Носсака, связанных с географической близостью к родине, сменой среды и работой с раз-

ными издательствами, то типичную литературоведческую периодизацию творчества Носсака представить невозможно, так как его произведения представляют собой единую целостность, понять и расшифровать которую возможно лишь в контексте взаимосвязей, сквозных мотивов, повторяющихся образов. Носсак активно использует принцип экстерриториальности, обращается к античности, с помощью символов создает произведения, где «уцелевший» в катастрофе, избранный герой вынужден скрывать свою уникальность, боясь причинить вред миру рациональному.

ЛИТЕРАТУРА

Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М.: Институт славяноведения РАН, 1998. 117 с.

Затонский Д. В. «Д'Артезовская форма» в новейшем романе // В наше время. М.: Сов. писатель, 1979. 432с.

Ишимбаева Г. Г. Трансформация образа Кассандры в творчестве Г. Э. Носсака и К. Вольф. Башкирский государственный университет // Вестник Нижегородского Университета им. Н. И. Лобачевского. Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского № 6 (2). 2013. 260–261 с.

Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. Ганс Эрих. М.: Сов. писатель. 1990. 405 с.

Носсак Г. Э. Клонц // Носсак Г. Э. Избранное. М.: Радуга, 1982. 158 с.

Сейбель Н. Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореф. на соиск. уч. степени канд. филол. наук Челябинск, 1999. 22 с.

Тонер П. Предисловие // Носсак Г. Э. Избранное. М.: Радуга, 1982. 158с.

Шарыпина Т. А. Интерпретация античного сюжета в романе Г. Э. Носсака «Некийя» // Вестник Нижегородского Университета им. Н. И. Лобачевского Издательство: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского № 1, 1999. С. 110–116.

Nossack H. E. Der Weg nach draußen [Электронный ресурс] // URL:<https://web.archive.org/web/20110309211808/http://www2.adwmainz.de/nossack/Wegnach.htm> дата обращения: 18.07.2020.

Dammann G. Hans Erich Nossack: Leben, Werk, Kontext, unter Dammann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 305 S.

Nossack H. E. Pseudoautobiographische Glossen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 171 s.

Bienek H. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Carl Hanser Verlag, 1962. 224 s.

Nossack H. E. So lebte er hin...//Merkur, № 165, November 1961, 1001s.

Nossack H. E. Die Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, 868s.

REFERENCES

Gugin A. A. Magic realism in the context of literature and art of the 20th century: a phenomenon and some ways of understanding it. Moscow: Institute of Slavic Studies RAS, 1998. 117 s.

Zatonsky D. V. “D’Artez’s form” in the newest novel // In our time. M.: Sov. writer, 1979. 432s.

Ishimbaeva G. G. Transformation of the image of Cassandra in the works of H. E. Nossack and K. Wolf. Bashkir State University // Bulletin of the Nizhny Novgorod University. N. I. Lobachevsky. National Research Nizhny Novgorod State University. N. I. Lobachevsky No. 6 (2), 2013. 260–261 s.

A. V. Karelsky. From Hero to Man: Two Centuries of Western European Literature. Hans Erich. Moscow: Sov. writer., 1990.405 s.

Nossack H. E. Klontz // Nossack H. E. Selected. Moscow: Raduga, 1982. 158 s.

Seibel N. E. Novel “investigation” in post-war German literature: poetics of the genre: author. for a job. uch. degree of Cand. philol. Chelyabinsk, 1999. 22 s.

Toper P. Foreword // Nossack H. E. Selected works. M.: Raduga, 1982. 158s.

Sharypina T. A. Interpretation of an antique plot in H. E. Nossack’s “Nekiyya” // Bulletin of the Nizhny Novgorod University. N. I. Lobachevsky Publishing house: National Research Nizhny Novgorod State University. N. I. Lobachevsky No. 1, 1999. P. 110–116.

Nossack H. E. Der Weg nach draußen. URL:<https://web.archive.org/web/20110309211808/http://www2.adwmainz.de/nossack/Wegnach.htm> (date of access: 18.07.2020).

Dammann G. Hans Erich Nossack: Leben, Werk, Kontext, unter Dammann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 305 S.

Nossack H. E. Pseudoautobiographische Glossen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, 171 s.

Bienek H. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Carl Hanser Verlag, 1962. 224 s.

Nossack H. E. So lebte er hin... // Merkur, No. 165, November 1961, 1001s.

Nossack H. E. Die Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, 868s.

Науч. руководитель: Сейбель Н.Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Исмаилова Елизавета Алексеевна — студентка 3 курса филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр.Ленина, 69.

E-mail: elizaveta.ismailova@mail.ru

Author's information

Ismailova Elizaveta Alekseevna — 3th year student of Philology faculty, South Ural State Humanitarian Pedagogical University.

Шебельбайн Я. О.

ORCID ID: 0000-0002-5218-7917

Челябинск, Россия

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

УДК 82-2

DOI 10.26170/ufv20-03-03

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ИСКАНИЯ НОВЕЙШЕЙ ДРАМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС И СПЕКТАКЛЕЙ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ ФИНД В 2000-х гг.)

Аннотация. В статье на материале пьес, входящих в шорт-листы драматургических конкурсов, ставится проблема соединения нарративного и перформативного в современной драме. Опираясь на драматургические тексты «Ожидание голосования» Роберто Франтини, «Мёртвая собака в химчистке: сильные» Ангелики Лидделл, «Дом Ибсена» Саймона Стоуна и материал театральных постановок — спектакля-инсталляции «Мясо» Томаса Бо Нильссона, «Воспламенение глагола жить» Ваджи Муавада и других, — рассматриваются формы разрушения классической «четвертой стены». Описываются перформативные стратегии современной драматургии и постдраматического театра. Прямое обращение и провокация зрителя, эстетизация безобразного, отказ от неотъемлемого антропоцентризма, цифровые перформансы, используемые современным театром, описываются в статье в широком контексте драматургических и общелитературных процессов, происходящих на пороге пост-постмодернизма. Описываемые формы перформативного высказывания лишают зрителя привычной ему роли стороннего наблюдателя и вынуждают занимать активную этическую и эстетическую позицию.

Ключевые слова: современная драматургия; драматурги; литературное творчество; литературные жанры; литературные фестивали; постдраматические театры; спектакли; театральные постановки; пьесы; формы перформативности; драматургические фестивали.

Shebelbain Ya. O.

Chelyabinsk, Russia

PERFORMATIVE SEARCHES FOR THE NEWEST DRAMA (ON THE MATERIAL OF PLAYS AND PERFORMANCES PRESENTED AT THE FIND DRAMA FESTIVAL IN THE 2000S.)

Abstract. There is the problem of combining the narrative and the performative in modern drama in the article, which based on the material of the plays that included in the short-list of dramatic competitions. The author of the article considers the destructions of the classical ‘fourth wall’ in the dramatic texts ‘Waiting for a Vote’ by Roberto Frantini, ‘Dead Dog in the Dry Cleaner: Strong’ by Angelica Liddell, ‘Ibsen’s House’ by Simon Stone and in the theatrical productions which includes the installation play ‘Meat’ by Thomas Bo Nilsson, ‘Ignite the verb to live’ by Vadji Muavad and others. The author describes the performative strategies of contemporary drama and post-dramatic theater. The direct appeal and provocation of the viewer, aestheticization of the ugliness, the rejection of inalienable anthropocentrism, digital performances used by modern theater are described in the broad context of dramatic and general literary processes taking place on the threshold of post-postmodernism. The viewer is deprived the usual role of an outside observer by the described forms of performative utterance and has to take an active ethical and aesthetic position.

Keywords: modern drama; playwrights; literary creativity; literary genres; literary festivals; post-dramatic theaters; performances; theatrical performances; plays; forms of performativity; drama festivals.

Характеризуя процессы, происходящие в новейшей литературе на глубинном онтологически-мировоззренческом уровне, Н. Маньковская пишет: «Интерактивность — специфический признак ... постпостмодерна. ... Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шоком пронцаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерартистов-любителей. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигу-

ральный смысл» [Маньковская 1999: 22]. Новейшая драма сохраняет за собой функцию катарсического воздействия на зрителя, но использует другие «технологии», видоизменяет формы и способы этого воздействия. Как и тысячелетия назад, она рассказывает историю героя, с которым зритель ассоциирует себя, но теперь он обретает иллюзию выбора, становится не только исполнителем, но и вершителем судьбы. В трактовке Аристотеля катарсис — очищение посредством страха и сострадания. Исследователи определяют его как «взаимное уравнивание двух противоположных драматических эмоций — страха и сострадания, сравнивают «с лекарственным ядом, который с одной стороны возбуждает боль, чтобы вылечить её, но с другой — адаптируемый к ней организм вырабатывает привычку» [Сейбель 2013: 38], рассматривают как свойство, способное «вызывать двойственные, противоречивые чувства» [Тамарченко 2008: 56]. Но на первый план выходят невербальные средства воздействия в виде прямого обращения или провокации зрителей: «Текст, данный театру письменно или устно, из-за изменившегося понимания “текста перформанса” рассматривается в новом свете» [Колязин 2011: 87].

Спектр средств воздействия театра XXI века на зрителя существенно расширяется. Отказ от четвёртой стены называют «навязыванием свободы», «агрессией, <по отношению к зрителям>, провокацией их на независимое действие» [Вилисов 2019: 19]. Уже к 60-м годам XX века они снова и снова становятся участниками происходящего. Эрика Фишер-Лихте целью перформанса определяет не получение готового материала (создание пьесы), а перенесение сознания зрителя в «пограничное состояние».

Перформативный театр опирается на традиции, во-первых, литературы эпохи модернизма, занимавшейся поисками праймари, прасмыслов и праформы (от Вагнера до Г. Гессе, от Метерлинка до А. Арто); во-вторых, драмы авангарда, которая включает сцены насилия и жестокости как мощного катализатора бессознательно; в-третьих, трактовки драмы как подобию ритуала, «нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов» [Липовецкий, Боймерс 2012: 26], и — последний этап — вовлечение зрителя в действие, «предложением ему отдельной роли в спектакле» [Вилисов 2019: 19]. Деррида писал, что перформанс разрушает мимесис и отменяет принцип подражания: «Сцена равняется метафизическому ядру жизни» [Липовецкий 2012: 27].

В культуре XX–XXI веков значение перформативных текстов растёт. В последнее время стали появляться труды, посвященные перформансу и его влиянию на искусство: «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» Роузли Голберга (1979), «Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» Марка Липовецкого, Биргит Боймерс (2012), «Эстетика перформативности» Эрики Фишер-Лихте (2015), «Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили» Виктора Вилисова, «Заметки к перформативной теории познания» Джудит Батлер (2018), «Рецепция перформанса» Марии Антонян (2019).

Исследователи отмечают, с одной стороны, последовательную эпизацию современной драматургии, влияние эпического «на природу драматического конфликта и действия» [Семьян 2012: 168]. С другой, «драма активизирует органично присущие ей изначальные повествовательные формы» [Семьян 2012: 168].

Новейший театр вырабатывает целый набор способов, приемом, форм перформативности. Материал, предоставляемый драматическими фестивалями, позволяет систематизировать многообразие форм перформансов, ставших в последние десятилетия востребованными. Материал для анализа составляют пьесы-победительницы международного конкурса драматургов «Евразия» (Россия) и международного фестиваля Новой драмы — FIND (Германия).

Прежде всего, необходимо говорить и о трансформации зрителя и его роли в современном театре, «в частности смены рационального восприятия, происходящего на чувственное» [Вилисов 2019: 52]. У него появляется ощущение своего «дейтельного участия» в возникновении спектакля, доступа в театральную «кухню», причастности, сотворчества: «Больше недостаточно быть зрителем — ему хочется быть участником и активно влиять на ту реальность, которая перед ним находится» [Вилисов 2019: 52]. Но в большинстве случаев эта иллюзия обманчива: зритель по-прежнему остается главным объектом воздействия, и один из способов этого воздействия: нарушение линейной логики, когда персонажи «не понимают ни себя, ни другого, ни происходящего с ними <...>, зритель оказывается сбит с толку <...>, лишен уверенности в правильности своей реакции <...> — возникает конфликт зрительского восприятия» [Шевченко 2011: 185], то есть происходит провокация через разрушение ожидаемого.

Одной из форм перформативности современной драматургии является манипулирование зрителем. По мнению Ежи Гротовского,

роль для актёра — средство достижения целей, а не главная цель, «... актёр должен манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности» [Гро-товский 2003: 71].

Автор пьесы «Ожидание голосования» Роберто Франтини (фестиваль FIND 2017) поднимает вопросы столкновения личного выбора с давлением государственных законов и порядка. Демократия понимается в руссоистском духе как торжество легитимной власти, которому общество добровольно парламентировало свои права, но остается вопрос, имеет ли демократия право на ущемление интересов отдельного человека. Каталонский режиссёр Роджер Бернат нашёл необычную форму постановки пьесы: театр временно становится парламентом, а зрители берут на себя ответственность и право определять ход голосования. Спектакль состоит из трёх этапов: участники должны вместе и сообща найти решение проблемы, аргументировать свою точку зрения и открыто проголосовать (последний этап включает самостоятельное голосование, в парах и коллективно). Жизнеподобие отходит на второй план, а зрители поставлены в несвойственное им положение.

Драма постоянной участницы немецкого фестиваля современной драматургии (FIND) Анжелики Лидделл имеет свойство показывать самые мрачные аспекты современного мира, «темы её пронзительных исповедальных перформансов требуют агрессии, провокации, громкости, нападения, атаки» [Хинич: URL].

Выход актёра из роли и вовлечение зрителей в происходящее — один из используемых для этих целей приёмов перформативности. Так, в пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» пересекаются три сферы действия: первая — театральная сцена, на которой выступает актер, ведущий диалог со зрителями, вторая — разворачивающийся перед зрителями фрагмент антиутопического мира, представленный химчисткой, где происходит основное действие пьесы, и третья — школа как место нескольких вставных эпизодов, связанных с сюжетом лишь косвенно, но показывающих, какова судьба молодого поколения в мире страха и несправедливости. Одни и те же персонажи (и актёры) появляются в трех сферах в разных ролях и с разными функциями. Так, внесценический персонаж, заимствованный из романа В. Гюго, стремящийся к всеобщему счастью Комбефёр, чьи реплики находятся вне времени и не зависимы от основного действия, имеет возможность переходить из своей сферы в чужую;

он появляется как рассказчик, голос «прошлого, памяти, морали», и как реальный человек, упомянутый в разговорах. Другой связующий все части пьесы герой — Актёр — исполнитель роли убитой собаки. Ему досталась неблагоприятная задача — играть персонажа, именем которого названа пьеса, но которого убили еще до начала действия. Обращаясь напрямую к зрителям, он бросает обвинительные реплики о зависимости и несчастной судьбе человека искусства, лишённого свободы творчества, бесконечно становящегося жертвой обстоятельств и предлагаемого ему материала. Борясь с собственным бесправием, он бунтует и в нарушение законов театральной условности втягивает зрителей в происходящее: «Прямо сейчас вы — мои грёбанные актёры» [Liddell 2008: 47].

Другая форма перформативности, представленная в анализируемых пьесах — насилие, болезнь как дистанция. «Новая драма» представляет собой «практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики — изнутри, а не извне» [Липовецкий 2008: 31]. Интерес к жестокому в контексте постмодернизма равен интересу к иному, маргинальному, табуированному, выброшенному из сферы интересов классического искусства: «Некоторые из свидетельств неклассики в теории и художественной практике — придание ряду понятий обыденного сознания (тоска, тошнота, тревога и т. д.) статуса философско-эстетических категорий; тенденции эстетизации философии; диссонанс, дисгармония в музыке; нефигуративность, асимметрия в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе... Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное “приручение” посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое — парадоксальным» [Маньковская 1999: 19]. В литературе конца XX — начала XXI века «чернуха» «показала народный мир как концентрацию социального ужаса» [Лейдерман 2008: 560], воплотившуюся в произведениях в мотиве насилия. Главным объектом внимания становятся аутсайдеры, «ханурики, опойки, бомжи... ээки» [Лейдерман 2008: 560].

Эстетизация безобразного, — в противоположность прекрасному, — направлена на отталкивание в противовес классической самоидентификации зрителя с героем, возбуждение негативных эмоций, брезгливости и отвращения — против прежнего сострадания. Зритель теперь познает и анализирует себя не в сравнении, а в оттал-

кивании от показанного ему. «Другой» является «конструктивным элементом бытия человека», через который определяются «границы существования Я» [Кучумова 2019: 6]. В «Новой драме» появляется авторская агрессия по отношению к персонажам, которая выражается в засилии гипернатуралистических приёмов (к примеру, обценная лексика). Марк Липовецкий, Биргит Боймерс выделяют такие функции данной «речевой сферы»: «маркер языковой свободы», «язык отношений власти и подчинения», «языковое поглощение фрустрации и агрессии» [Липовецкий, Боймерс 2012: 48].

Подобную форму общения можно наблюдать в анализируемых нами пьесах. Так, в пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» актёр, страдающий синдромом «Копролалия» (болезненное, иногда непреодолимое импульсивное влечение к циничной и нецензурной брани безо всякого повода), агрессивно обращается к читателям, оскорбляя и обвиняя окружающих.

В качестве третьей формы перформативности можно выделить вытеснение человека механическим, неодушевленным существом, вещью или животным. Если Эрика Фишер-Лихте в своём труде «Эстетика перформативности» рассматривает присутствие на сцене человека как обязательное условие: «Минимальным предварительным условием для того, чтобы театр был театром, является ситуация, при которой человек А показывает X в то время, как человек S смотрит на это, <а Питер Брук настаивает на соприсутствии>: «Человек идёт через пустое пространство, пока кто-то смотрит на него — вот и всё, что нужно для совершения театрального акта» [Вилисов 2019: 162], то в конце XX — начале XXI веков театр в поисках новых форм воздействия на зрителя стал отказываться от присутствия на сцене живого человека. Театральный эксперимент, с целью выяснить, будет ли сохраняться терпение зрителя достаточно долго, если пренебречь одним из основных представлений о театре — наличием актёра, провёл в 2007 году Хайнер Геббельс. Перформативная инсталляция «Вещь Штифтера», основанная на эссе Адальберта Штифтера “De Geschichte”, привлекает всё больше зрителей как «заораживающий пример театра без людей» [Вилисов 2019: 167]. «Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают...» [Маньковская 1999: 21] машины, животные, картины, экраны и т. д. Геббельс, по сути, реализует концепцию австрийского классика, для которого любая рукотворная вещь концентрирует смыслы, связанные

с культурными традициями, глубинными надчеловеческими смыслами, ВИдением онтологической истины. Музыка в сочетании с жизнью предметов — путь к медитативному состоянию «ясновидца», прозревающего инобытие. На сцене находится механическая инсталляция, вокруг которой зрители могут свободно передвигаться. Несмотря на отсутствие актёров, сюжет спектакля развивается: «Двигается взад-вперёд, на воде в конце устраивается химическая реакция с появляющимися на поверхности пузырьками, а львиная доля динамических изменений приходится на свет» [Вилисов 2019: 168]. Существенное влияние на зрителя оказывает привлечение в большом объёме голосовых записей и пения: отрывки из эссе, фрагмент радиоинтервью с Клодом Леви-Строссом, племенные заклинания из Папуа — Новой Гвинеи, пение индейцев и т. д.

В постановке австралийского режиссёра Саймона Стоуна «Дом Ибсена», созданной на основе отрывков из пьес норвежского драматурга Генрика Ибсена, главное действующее лицо — стеклянный дом. Зрители наблюдают за обитателями дома через прозрачные стены-окна. Перед зрителем семья, вынужденная существовать под одной крышей с 1964 года (строительство) по 2016 год (пожар). На протяжении всего спектакля конструкция вращается, предоставляя возможность заглянуть в новые комнаты и обнажая новые подробности взаимоотношений семьи. Непрерывно вращающееся вращение дома — метафора бесконечного течения времени, невозможности его остановить, чтобы исправить ошибки.

В 2014 году на фестивале драмы в театре Шаубюне режиссером Томасом бо Нильссоном был поставлен 240-часовой спектакль-инсталляция «Мясо». Он основан на реальной истории убийства в 2012 году: канадский актёр вел одиннадцатиминутную онлайн-трансляцию пыток и убийства молодого человека. В спектакле принимали участие более 60 человек, которые 24 часа в сутки существовали в мире насилия, агрессии, разрушения и потребления. Зрители единоразово покупали билет и в течение всего фестиваля имели право на посещение инсталляции.

«Постдраматический театр» многолик: ему доступны мультимедийные технологии, перформативные формы музыкального искусства, современного танца. В 90-х годах появился термин «цифровой перформанс», отличающийся от перформанса «обычного повышенной степенью медиализации и разломанной идентичностью перформеров» [Вилисов 2019: 25]. Использование цифровых

эффектов может уже привычно расширять границы сценического пространства и времени и переводить часть внесценических эпизодов в разряд сценических. «Реальность, которая разворачивается и существует вне поля зрения» [Пави 1991: 36], обозначалась техническими средствами уже в классическом театре: свет, исходящий от невидимых окон, якобы находящихся за сценой, звуки «с улицы» и т. д. Однако современный театр активно использует декоративные эффекты для придания метафизичности действию, выведения его за пределы одной эпохи, города, страны и т. д.

Спектакль канадского драматурга Ваджи Муавада «Воспламенение глагола жить», поставленный на фестивале в 2018 году, посвящен античной трагедии Софокла «Филоклет». Главный герой пьесы Вахид — драматург и режиссёр, попадает в трудную ситуацию из-за смерти друга и, по совместительству, переводчика его нового произведения. Он берет такси и отправляется в путешествие по современным Афинам. На сцене выстроены пустые декоративные панели, и герой перемещается в вымышленном пространстве. Видео помогает создать недоступную физически геолокацию греческого города.

Не менее важны приёмы, акцентирующие внимание зрителя на той или иной детали, когда использованный экран, например, может создать эффект кинематографического крупного плана, привлечь внимание зрителя к незначительному, проходящему, «случайному».

Наконец, цифровые приемы «работают» как средство создания необходимых психологических эффектов и характеристик.

Таким образом, в перформативном спектакле зритель, лишаясь своего традиционного статуса наблюдателя и «оценщика» происходящего, наделяется двумя новыми, ранее не свойственными ему функциями. Ему отводится либо до сих пор незнакомая активная роль зрителя-руководителя, направляющего ход спектакля и определяющего поведение героя, а иногда и развитие фабулы, либо пассивная — зрителя-медиатора, погружающегося в творческое «пограничное состояние» и самого чувствующего себя участником спектакля, исполнителем данной ему роли.

ЛИТЕРАТУРА

Liddell A. Perro muetro en tintoreria: los Fuertes // Diderot D. El. Soltino de Rameau. Madrid: Nordica libros. 2008.. P. 5–100.

Арто А. Театр и его двойник. Москва: Мартис, 1993. С. 91–109.
Вилисов В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили. Москва: Издательство АСТ, 2019. 336 с.

Гротовский Е. От бедного театра к Искусству-проводнику. — Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.

Колязин В. Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене // Вопросы театра. Москва: Государственный институт искусствознания, 2011. № 1–2. С. 86–99.

Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман рубежа XX–XXI вв.: Проблема Другого: монография. Самара: САМАРАМА, 2019. 216 с.

Лейдерман Н. Л. Русская литература XX века (1950–1990-е годы): учебное пособие для студентов высших учебных заведений. В 2 т. Т. 2. 1968–1990. Москва: Академия, 2008. 684 с.

Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 1 (89). С. 35–46.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2. Москва: ИФ РАН, 1999. С. 22.

Онегина Т. А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг): дисс...канд. фил. наук: 10.01.03/Онегина Татьяна Александровна. Казань, 2013. 187 с.

Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 480 с.

Сейбель Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. науч. ст. по итогам VI Междунар. науч.-практ. конф.-фестиваля «Арт-сессия». Челябинск, 2013. С. 36–47.

Семьян Т. Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 167–177.

Тамарченко 2008 — Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий/гл. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной INTRADA, 2008. 358 с.

Хинич М. Поле битвы и театр провокации Анхелики Лидделл // Zahav.ru [Электронный ресурс]. <https://karman.zahav.ru/Articles/13188/cultura> (дата обращения: 29.07.2020).

Шевченко Е. Н. Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии // Литература и театр: модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам VI Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 11–13 ноября 2013 г.)/отв. ред. Н. Э. Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. С. 178–201.

REFERENCES

Liddell A. Perro muetro en tintoreria: los Fuertes // Diderot D. El. Soltino de Rameau. Madrid: Nordica libros, 2008. P. 5–100.

Arto A. Teatr i yego dvoynik. Moskva: Martis, 1993. S. 91–109.

Vilisov V. Nas vsekh toshnit: kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2019. 336 s.

Grotovskiy Ye. Ot bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku. Moskva: Artist. Rezhissor. Teatr, 2003. 351 s.

Kolyazin V. F. O postdramaticheskom teatre i yego meste na sovremennoy yevropeyskoy stsene // Voprosy teatra. Moskva: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2011. № 1–2. S. 86–99.

Kuchumova G. V. Nemetskoyazychnyy roman rubezha XX–XXI vv.: Problema Drugogo: monografiya. Samara: SAMARAMA, 2019. 216 s.

Leyderman N. L. Russkaya literatura XX veka (1950–1990-ye gody): uchebnoye posobiye dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy. V 2 t. T. 2. 1968–1990. Moskva: Akademiya, 2008. 684 s.

Lipovetskiy M. Performansy nasiliya: “Novaya drama” i granitsy literaturovedeniya // Novoye literaturnoye obozreniye. 2008. № 1 (89). S. 35–46.

Lipovetskiy M., Boymers B. Performansy nasiliya: Literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty «novoy dramy». бьMoskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2012. 376 s.

Man'kovskaya N. B. Ot modernizma k postpostmodernizmu via postmodernizm // Kollazh-2. Moskva: IF RAN, 1999. S. 22.

Onegina T. A. Problema konflikta v novoy nemetskoy drame (A. Ostermayyer, D. Loer, R. Shimmel'pfennig): diss...kand. fil. nauk: 10.01.03/Onegina Tat'yana Aleksandrovna. Kazan', 2013. 187 s. Pavi P. Slovar' teatra. Moskva: Progress, 1991. 480 s.

Seybel' N. E. Ochishcheniye kak privykaniye: traditsiya Chinkvechento v epicheskoy drame KH. Myullera // Literatura i teatr: modeli vzaimodeystviya: sb. nauch. st. po itogam VI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.-festivalya «Art-sessiya». Chelyabinsk, 2013. S. 36–47.

Sem'yan T. F. Performativnyy kharakter teksta sovremennoy otechestvennoy dramy // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya. 2012. № 1. S. 167–177.

Tamarchenko 2008 — Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy/gl. red. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatel'stvo Kulaginoy INTRADA, 2008. 358 s.

Khinich M. Pole bitvy i teatr provokatsii Ankheliki Liddell // Zahav.ru URL: <https://karman.zahav.ru/Articles/13188/cultura> (access date: 29.07.2020).

Shevchenko Ye. N. Bez tragedii i bez katarsisa: k probleme transformatsii zhanra v noveyshey nemetskoj dramaturgii // Literatura i teatr: modeli vzaimodeystviya: sbornik nauchnykh statey po itogam VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii-festivalya ARTsessiya (Chelyabinsk, 11–13 noyabrya 2013 g.)/otv. red. N. E. Seybel'. Chelyabinsk: OOO "Entsiklopediya", 2013. S. 178–201.

Науч. руководитель: Сейбель Н. Э., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Шебельбайн Яна Олеговна — магистрант кафедры литературы и МОЛ Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

Author's information

Shebelbain Yana Olegovna — undergraduate of the Department of Literature and Methods of Teaching Literature, Federal State-Financed Educational Institution of Higher Education "South Ural State Humanitarian Pedagogical University".

Атаманова С. А.

Челябинск, Россия

ORCID ID: 0000-0003-1005-3360

E-mail: sofia.atamanova08@gmail.com

УДК 821.112.2-4(Риндеркнехт К.):821.161.1-2(Блок Н.)

DOI 10.26170/ufv20-03-04

КОНЦЕПТ ИСТИННОГО И ЛОЖНОГО В ДРАМАТУРГИИ О ПОДРОСТКАХ И ИНТЕРНЕТЕ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ Н. БЛОК «ФОТО TOPLESS», К. РИНДЕРКНЕХТ «ЛИВИЯ, 13»)

Аннотация: Изучение художественных текстов с точки зрения реализации концептов — актуальная задача литературоведения. В данной статье рассматривается функционирование концептов *истинного* и *ложного*, которые в постмодернистском мире, стремящемся уйти от бинарных оппозиций, приобретают новые смыслы, что позволяет говорить как о сохранении, так и о трансформации традиционных значений концепта.

Современные тексты о подростках и интернете позволяют рассмотреть этот вопрос в том числе в контексте взаимодействия в текстах виртуального пространства и реального мира, для которого характерен сдвиг границ достоверного и недостоверного. Особенно этот процесс заметен в драматургии. В статье также рассматривается значимый для постмодернистского мира вопрос об антигерое, логично вытекающий из анализа концептов *истина* и *ложь* в пьесах К. Риндеркнехт «Ливия, 13» и Н. Блок «Фото topless».

Ключевые слова: драматургия; концепты; истина; ложь; виртуальное пространство; швейцарская литература; швейцарские писательницы; украинская литература; украинские писательницы; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; подростки; пьесы; Интернет; драматические тексты.

Atamanova S. A.

Chelyabinsk, Russia

THE CONCEPT OF TRUE AND FALSE IN THE DRAMA ABOUT TEENAGERS AND THE INTERNET (ON THE EXAMPLE OF N. BLOK'S "TOPLESS PHOTO" AND C. RINDERKNECHT'S "LIVIA, 13")

Annotation: The urgent task of literary criticism is the study of literary texts from the point of view of the implementation of concepts. The article examines the functioning of the concepts of *true* and *false*, which in the postmodern world that strives for getting away from binary oppositions, acquire new meanings, which allows to talk about both the preservation and transformation of traditional meanings of a concept.

Modern texts about adolescents and the Internet allow us to consider this issue also in the context of interaction of the virtual space and the real world, which is characterized by a shift in the boundaries of the reliable and unreliable. This process is especially noticeable in drama. The article also examines the issue of the antihero, which is significant for the postmodern world, which logically follows from the analysis of the concepts of *truth* and *false* in the plays by C. Rinderknecht "Livia, 13" and N. Blok "Topless Photo".

Key words: dramaturgy; concepts; true; Lying; virtual space; Swiss literature; Swiss writers; Ukrainian Literature; Ukrainian writers; literary genres; literary plots; literary images; adolescents; plays; The Internet; dramatic texts.

Термин «концепт» встречается во многих областях знания, в том числе является единицей литературоведческого анализа. Впервые в литературоведении термин использовал А. Аскольдов в 1928 году: концепт — «мысленное образование, которое замещает в процессе мысли определенное количество предметов одного рода» [Аскольдов 1991: с. 271]. Он же говорил о необходимости изучения художественных текстов через призму концептов, в совокупности составляющих концептосферу. Д. С. Лихачев, введший этот термин в литературоведение, давал такое определение концептосфере: «особое пространство, позволяющее объединить индивидуальный языковой опыт с национальным» [Лихачёв, 1991:153]. Сам концепт также можно определить как «сгусток культуры в сознании чело-

века; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек сам входит в культуру» [Степанов, 1997: 40].

Одна из ключевых бинарных оппозиций в концептосфере — это оппозиция *истина/ложь*, которая может быть реализована в произведении в различных аспектах. «В культурной традиции семантика концепта проявляется через тройную оппозицию: истина сакральная и рациональная ... истинность предмета... истина как свидетельство отношений между субъектами речи» [Сейбель 2006: с. 311–312]. Возможен теологический подход, где *истинным* считается божественное знание и, в широком смысле, любое знание и, соответственно, *ложь* — всё inferнальное, неправовверное и связанное с дьяволом. Об истинном и ложном можно говорить в контексте моральных вопросов и духовных исканий, которые поднимаются в подавляющей части литературных произведений и сворачиваются до формулы «что такое хорошо и что такое плохо». Бинарность проявляется и при утилитарном подходе: истина — правильно понятая информация, которую возможно воспроизвести без ошибок, а ложь — одна из ошибок, допускаемая по незнанию. Наконец, можно выделить «практический» аспект: ложь во имя спасения, умышленный обман ради собственной выгоды.

Постмодернистский мир стремится уйти от бинарности: граница между истиной и ложью размывается, никто не плох, и никто не хорош: «у бытия столько сторон, что разом все не объемишь, и человек судит о происходящем, в лучшем случае приближаясь к истине, но никогда её не достигая» [Затонский, 1996: URL]. При этом из самой культуры (и, соответственно, языка) антитеза *истина/ложь* не уходит, что дает возможность исследовать новые смыслы данных концептов, основываясь на актуальных литературных текстах, отражающих постмодернистское восприятие мира и исследующих взаимодействие реальности и технологий.

Начало XXI века охарактеризовано новым витком литературных исканий, где важным становится включение в тексты виртуального пространства, объектов, связанных с технологиями. Этот этап развития литературы пока что не получил единого названия, но всё чаще звучит термин «постпостмодернизм». Постпостмодернистские тексты активно обращаются не к «вторичной реальности», а к техногенной, модифицированной «иллюзорно-чувственной квазиреальности» [Маньковская 1999: 23], стирая границы между текстом

и техногенными мирами, отражая «деструктивную энергию культурного, общественного и технического развития рубежа веков» [Сейбель 2007: с. 12]. Само виртуальное пространство, в зависимости от позиции говорящего, воспринимается либо как реализация концепта *истина* (результат научно-технического прогресса, новый путь развития человечества), либо как воплощение *ложного* (Интернет как Змей-искуситель, путь деградации и стирания границ личного, «превращение человека в симулякр» [Фуртай 2009: 117]), что дает возможность увидеть «новый драматический контекст размышлений о человеческой идентичности в эпоху Интернета» [Turkle цит. по Кастельс 2004: 144].

Это особенно заметно в современных текстах о подростках и интернете, где авторы, во-первых, раскрывают непростые взаимоотношения пытающегося познать себя подростка и мира, и, во-вторых, показывают, как по-особому выстраивает общение «новый» человек, в жизни которого интернет-образ стал неотъемлемой частью идентичности.

Взаимодействие подростка с интернетреальностью на сегодняшний день активно обсуждается в том числе благодаря повсеместному вынужденному обращению к приемам и методам дистанционного обучения, т. е. перемещению большинства социальных связей в виртуальное пространство, в гиперреальность, где субъекты общения создают желаемый образ себя, часто не совпадающий с действительностью. Такой образ субъективен из-за отсутствия ориентиров для самооценки и шкалы объективных ценностей для восприятия фактов, событий. Большую роль в создании интернет-облика также играет массовая культура: избранность главного героя, наличие уникальных способностей и иной, насыщенной приключениями жизни — всё это толкает подростка, ищущего собственную уникальность, на самообман и на обман окружающих его людей. Подросток хочет, чтобы Интернет-пространство воспринимало его улучшенный образ в качестве истинной сущности, а затем проецирует искусственную модель поведения на реальность.

Таким образом, фигура подростка в интернете (самопрезентованная и описанная через «сторонний» взгляд) оказывается двойственным воплощением концептов *истина* и *ложь*. Ложное проявляется, с одной стороны, в деперсонификации личности, с другой — намеренной (или непреднамеренной) замене реального образа на улуч-

шенный. Истина же раскрывается в «проявлении психологической свободы личности и возможности “воплощения” её скрытых потенциалов» [Фуртай 2009: 119].

Материалом для данной статьи стали пьесы «Ливия, 13» (2015) Кристин Риндеркнехт и «Фото topless» (2014) Натальи Блок, обладающие очевидным фабульным сходством: главных героинь пьес травят за то, что их интимные фотографии опубликовали в интернете («Фото topless») и развесили по школе («Ливия, 13»), из-за чего девушки не выдерживают давления со стороны общества и совершают суицид. Цель работы: рассмотреть новые смыслы и развитие концепта *истина/ложь* в представленных пьесах о подростках и интернете.

В пьесе Н. Блок «Фото topless» интернет — это одновременно и средство общения, и пространство, где разворачивается драма. Герои пьесы, обычные школьники, постоянно находятся внутри виртуального пространства, не замечая, как изменяется их коммуникация друг с другом. Кира и Артём, например, вместо того чтобы на свидании общаться непосредственно друг с другом, переписываются в соцсетях. Таким образом, в их общении происходит подмена реального собеседника его виртуальным образом, воплощением которого становятся текстовые сообщения; подростки сбегают от непростых разговоров в интернет-пространство, облекая и упрощая себе коммуникацию с другими людьми.

С другой стороны, интернет помогает установить между Кирой и Артемом романтические отношения в том смысле, в котором их понимают подростки из поколения, «рожденного с гаджетом в руках»:

Саша. Ну, что теперь вы официально встречаетесь?

Коля. Ну полюбасу, они же селфи запилили на весь интернет.

Для подростков роль индикатора правды играют не столько реальные поступки, сколько видимый в интернете результат: действия людей не воспринимаются как истинные, если у них нет легко доказуемого подтверждения в виде продукта виртуального пространства (фотографии в Инстаграме, посты на Фейсбуке, твиты в Твиттере и т. п.). Таким образом, происходит сдвиг границ достоверного и недостоверного (истинного и ложного). Можно сказать, что такова трансформация концепта *истина/ложь* в мировоззренческом аспекте: определяющим становится принцип «не выложил — значит не было». События, у которых нет подтверждения в интернет-

пространстве, подвергаются сомнению и большей критике, чем те, которые получают медийное сопровождение.

Иначе решается вопрос пространства в пьесе К. Риндеркнехт «Ливия, 13». Его можно разделить на две локации: вечеринка и внешний мир.

Маус, главный антагонист пьесы, во время вечеринки на камеру говорит: «Это всё игра!», т. е. для него всё происходит не по-настоящему, всё несерьезно. Следует помнить, что обязательная характеристика игры (по Бахтину [Бахтин 1965: с. 5]) — обратимость, ограниченность во времени: завершилась игра — забыто всё, что в ней происходило. Однако дальнейшее развитие действия показывает, что граница между игрой и реальностью в мире, где информация сохраняется в техническом виде, в пространстве соцсетей размыва: оплошность Ливии оборачивается травлей в школе и затем попыткой самоубийства. События в пьесе — череда ошибочных действий как со стороны Ливии, так и со стороны её окружения, о которых Ливия в конце одного из своих монологов скажет: «Всё ложь!». Тем не менее ключевые события (фотографирование пьяной Ливии, её «самоубийство») происходят именно на вечеринке, что роднит «Ливию, 13» с «Фото topless» Н. Блок на глубинно-сущностном уровне аспекта. Границы достоверного сдвигаются — отражают обе пьесы, — игровое пространство вечеринки становится важнее реального мира. Начавшееся как игра, разрушает границы «карнавального мира»: по всей школе развешены интимные фотографии Ливии, сделанные на вечеринке. Их достоверность никак не проверяется — подростки уверены, что произошедшее на вечеринке не может быть ложно, что фото в сети заведомо достоверны.

Основным в обеих пьесах становится моральный вопрос о допустимости того или иного поступка: девушки (Кира и Ливия) разрешают себе публичное обнажение, юноши считают возможным опубликовать интимные фотографии, спровоцировав школьную травлю. Переосмысляются сами понятия телесного стыда, неприкосновенности и приватности, закрытой информации. Человек и его тело приравниваются к вещи и рассматриваются не в связи с душевными переживаниями и даже поведенческими порывами (в прежнем любовном романе это были авантюра, приключение, искушение), а как самостоятельный объект обсуждения, обмена, продажи. Фото рассматривается и критикуется «отдельно» от человека: оно

выставлено в витрину интернета, а значит может быть объектом обсуждения как любой «товар». Именно поэтому границы поведенческой допустимости сдвигаются, публикация интимных фотографий становится этически возможной и, с точки зрения Мауса или друзей Артема, даже оправданной.

В «Ливии, 13» Маус переступает черту допустимого, когда отсылает фотографии отцу Ливии. Отец, который должен стать воплощением мести Маусу и защитой для дочери, бессилен что-либо сделать и прикрывается разговорами о слишком откровенной одежде дочери и о крахе собственной карьеры учителя. Образ Отца десакрализован, отец оказывается обычным нерешительным взрослым, ищущим спасения в книгах о подростках, в то время как его дочь вынуждена терпеть насмешки и издевательства в школе.

Мир взрослых, как и мир детей представлен набором ложных посылов и характеристик. В обеих пьесах взрослые охарактеризованы пунктирно, читатель видит их поведение через «отражение»: их копируют подростки, «срисовывая» самое частотное, повторяющееся — они становятся «увеличивающим зеркалом» взрослых проблем. Становится очевидно, что во взрослом мире утрачены границы важного/неважного: целями и ценностями становятся исключительно покой и материальное благополучие. Поведенческие модели, которые копируют дети, содержат явный перекося в сторону формы в ущерб содержанию. Так, в одном из эпизодов Ливия и её подруги «тренируются» перед вечеринкой и показывают, как они будут ходить на свидания. Взрослая жизнь ложно представляется девушкам как набор паттернов поведения, связанных с развлечениями. Тем не менее Ливия уже после случившегося на вечеринке осознает ограниченность подобного мышления, но выход изначально видит в самоустранении как наиболее простом пути решения проблем. Естественно, и этот путь оказывается ложным, но он помогает обратить внимание близких людей на проблему и найти истинное решение: конец пьесы, в котором Маус наказан и ситуация с фотографиями исчерпана, — настоящий и в какой-то степени утопичный счастливый конец. «Фото topless» во многих моментах, связанных с поведенческой допустимостью, вторит «Ливии, 13»: Кира также пытается противостоять обществу, оставшись без поддержки семьи в лице сестры, и также терпит унижения в школе. Однако ситуация с фотографиями решается иначе: женское интернет-сообщество организует флешмоб в поддержку Киры, в котором девушки

показывают свою обнаженную грудь в соцсетях, чтобы выступить против объективации женского тела и доказать: в фотографиях груди нет ничего постыдного.

Говоря о поведенческой допустимости, следует указать, что подростков, увидевших в интернете фотографии Киры, не смутил поступок Артема и компании: никто не выступил в защиту девушки в начале конфликта, но пользователей занимает вопрос достоверности, действительно ли на фотографиях Кира: *«Кире пишет Оля. Кира, привет, ты вообще с ума сошла. Твою грудь уже все наши перепостили, ты комменты видела? [...] Они там голосовалку устроили — твоя не твоя»*. Концепт *истина/ложь* последовательно реализуется в утилитарном аспекте: интернет-сообществу, исходя из установленного выше понимания достоверного, необходимо выявлять настоящее и ненастоящее («фейковые» новости, фото, видео и т. д.), чтобы и дальше оставаться «авторитетным» источником информации.

Таким образом, концепт *истинного/ложного* проявляется сразу в трех аспектах, взаимосвязанных в пространстве текста: это сдвиг границ дозволенного-допустимого, ценного/неценного, сдвиг границ достоверного и выявление настоящего/ненастоящего. Из нейтрального пространства для общения, благодаря действиям друзей Артема, интернет превращается в персональный ад для Киры, где глумятся только над девушкой, не трогая тех, кто поступил действительно подло, опубликовав её фотографии.

Ещё одним воплощением концепта *истина/ложь* становится самопрезентация героев. Анонимность интернета, как и игровое поле вечеринок, с которых начинается действие, способствуют подмене «Я» сконструированной моделью, включающей желаемые, но не наличествующие свойства и качества. Читателю необходимо понимать, настоящий перед ним герой или герой, надевший маску. Собственно, проблема разоблачения лжи персонажа — одна из сквозных для истории драмы: вспомним, как обманщица-Медея у Еврипида после ухода врагов обращается с саморазоблачением к хору, монологи аперт в классической драме или противоречия между целью героя и содержанием его реплик в «новой драме».

Обратимся к словам и поступкам Мауса — антагониста пьесы «Ливия, 13». С одной стороны, при личностной ограниченности Маус стал заложником маски провокатора, которым все восхищаются из-за его «номеров» и который перестанет быть интересным,

как только уйдёт от выбранной роли, с другой — он сам с удовольствием соответствует выбранной модели поведения: он знает, что никто не осмелится вступить с ним в открытую конфронтацию, чем спокойно пользуется, втягивая друзей в свои выходы, унижая их по праву сильного. В его компании оказывается и Дейв, с чьим образом возникает вопрос антигероя. Кто Дейв — запутавшийся подросток, который находится под влиянием более сильного и авторитетного одноклассника, или такой же, как Маус, любитель экстравагантных выходов и вечеринок, всего лишь надевший маску угнетаемого? К. Риндеркнехт оправдывает своего героя, давая ему возможность избавиться от влияния Мауса и доказать, что он настоящий, но потерявшийся герой, у которого есть собственные моральные установки и убеждения, не зависящие от мнения толпы.

Говоря о вопросе антигероя и вопросе масок, стоит упомянуть и персонажей пьесы «Фото topless»: Артема и его друзей. Их действия — это осознаваемая позиция безнаказанности и вседозволенности или же необдуманная шутка, повлекшая за собой травлю Киры? Н. Блок, в отличие от К. Риндеркнехт, не только не оправдывает своих героев, но и показывает: подростки не осознают, что их представления о границах дозволенного ложны и, как Маус из «Ливии, 13», не считают свои поступки чем-то серьезным и опасным. Однако Артем и компания, в отличие от Мауса, не надевают маски провокаторов; они антигерои, плывущие по течению, не признающие никаких авторитетов и совершающие поступки только ради развлечения. При этом Артём, слабохарактерный персонаж, идущий на поводу у Саши и Коли (его друзья), никак не может повлиять на развитие событий. Даже несмотря на, казалось бы, осознание собственных ошибок, действие, призванное исправить ситуацию (эпизод с футболками), лишь усугубляет её и показывает несостоятельность героев и их понимания вины.

Если с действиями юношей связан вопрос самопрезентации, то с Кирой, главной героиней пьесы «Фото topless», — практический аспект реализации концепта истина/ложь: несколько раз она сознательно прибегает к обману. В первый раз она пытается оправдаться за свои фото, отправленные Артему (Кира Свете: *«Я не хочу теперь вообще с ним общаться. [...] Все равно это не моя грудь. Просто такие вещи сразу показывают, с кем имеешь дело...»*), во второй — использует интернет в качестве инструмента мести, инсценируя собственное самоубийство, а затем опровергая его: *«Привет всем. Это*

Кира. Я жива-здоровая и не собиралась умирать. Этим сообщением я просто хотела показать, как бывает, когда люди так просто верят всему, что читают в соц. сетях. Надеюсь вы хоть немного почувствовали то, что чувствовала я, когда вы поверили этой глупой фотке topless. Удачи вам всем. Будьте умнее в следующий раз». Героиня использует ложь ради благой цели — собственного спасения: ситуация с фотографиями забыта, авторитет восстановлен и враги проучены. По-иному реализуется практический аспект концепта в «Ливии, 13»: Маус идёт на умышленный обман, распространяя фотографии Ливии и очерняя её имя рассказами о том, что происходящее на фотографиях — правда. Таким образом, ситуация с фотографиями в «Ливии, 13» — это ложь ради развлечения, аморальная и подлая.

Таким образом, концепт *истина/ложь* реализован в пьесах во всех аспектах, кроме теологического: мировоззренческий (интернет как «проводник истины», где сдвигаются границы достоверного), моральный (вопрос о поведенческой допустимости), практический (ложь во спасение и ложь как развлечение) и утилитарный (вопрос самопрезентации, вопрос антигероя). Персонажи пьес существуют параллельно в двух измерениях, где границы одного зыбки (интернет, игра), а события, происходящие во втором, принимаются на веру, только если у них есть подтверждение в интернет-пространстве — границы достоверного в сознании современных подростков сдвинуты. Ключевым в моральных исканиях становится вопрос о этической допустимости, где переосмысляются телесный стыд, приватная информация и границы дозволенного. Нарушение этических норм в пространстве интернета не воспринимается юношами в обеих пьесах как нечто серьезное, они — путь достижения успеха. Аспект *правда/обман* проявляется в двух важных вопросах: самопрезентации и антигероя. Подросток в современном мире хочет выделяться, быть уникальным, поэтому многие, как Маус, прибегают к использованию масок, не замечая, как становятся заложниками искусственного образа. Второй вариант: плыть по течению, как друзья Артёма, не рефлексируя и не задавая лишних вопросов, совершать проступки из-за собственной ограниченности и не делать никаких выводов.

Наконец, еще один важный аспект — *ложь во спасение* — часто используемый в литературе. В «Фото topless» интернет выступает инструментом этого спасения, развернутый в нем флешмоб подводит читателей к авторскому выводу о недопустимости нару-

шения личных границ и критическом отношении к информации, взятой из интернета.

Герои пьес находятся в постоянном социальном взаимодействии, но оно иллюзорно: реальные проблемы главные героини решают самостоятельно, не рассчитывая на поддержку друзей или семьи.

ЛИТЕРАТУРА

Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антол./Ин-т народов России [и др.]; под общ. ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 271–279.

Блок Н. Фото topless/Н. Блок // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/authors/b/blok_natalya (дата обращения: 11.07.2020)

Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере/Д. Затонский // Вопросы литературы. М., 1996. № 3. URL: <http://www.philology.ru/literature3/zatonsky-96.html> (дата обращения: 12.07.2020)

Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе/Пер. с англ. А. Матвеева под ред. В. Харитонов. Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004. 328 с.

Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антол./Ин-т народов России [и др.]; под общ. ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 280–287.

Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм/Н. Маньковская // Коллаж-2. Социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999. С. 18–25.

Риндеркнехт К. Ливия, 13/К. Риндеркнехт // ШАГ 11+. Новая немецкоязычная драматургия. Гете-институт, 2015. 448 с.

Сейбель Н. Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit/Н. Э. Сейбель. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. 414 с.

Сейбель Н. Э. Поэтика австрийского романа: автореф. дисс. ... докт. филол. наук/Н. Э. Сейбель. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2007. 8 с.

Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры/Ю. С. Степанов. М.: Академический проект, 2004. 982 с.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Эксмо, 2015. 640 с. (Библиотека всемирной литературы).

Фуртай Ф. Феномен виртуалити в массовой культуре, или «Добро пожаловать в наш кошмар»/Ф. Фуртай // Вестник Ленинградского государственного университета им. АС Пушкина. 2009 г. Т. 2. №3–2. с. 112–121.

REFERENCES

Askoldov S. A. Concept I slovo // Russkaya slovesnost: ot teorii slovesnosti k strukture teksta: antol./In-t narodov Rossii [I dr.]; pod obsch. Redakciei V. P. Neroznyaka. M., 1997. S.271–279.

Blok N. Foto topless/N. Blok // Teatralnaya biblioteka Sergeya Efimova [sait]. URL: https://theatre-library.ru/authors/b/blok_natalya (access date: 11.07.2020)

Zatonskiy D. Postmodernism v istoricheskom kontekste/D. Zatonskiy// Voprosy literatury. M., 1996. №3. <http://www.philology.ru/literature3/zatonsky-96.html> (access date: 12.07.2020)

Kastels M. Galaktika Internet: razmyshleniya ob Internete, bisnese, obschestve/Per. S angl. A. Matveeva pod red. V. Haritonova Ekaterinburg: U-factoriya (pri uchastii izd-va Gumanitarnogo un-ta), 2004. 328s.

Lihachev D. Konceptosfera russkogo yazyka // Russkaya slovesnost: ot teorii slovesnosti k strukture teksta: antol./In-t narodov Rossii [I dr.]; pod obsch. Redakciei V. P. Neroznyaka. M., 1997. S.280–87.

Man'kovskaya N. Ot modernisma k postpostmodernismy via postmodernism/N. Man'kovskaya // Kollazh-2. Socialno-filosofskiy I filosofsko-antropologicheskij almanah. M., 1999. S. 18–25.

Rinderkneht K. Livia, 13/K. Rinderkneht // SHAG 11+. Novaya nemeckouzachynaya dramaturgia. Gete-Institut, 2015. 448 S.

Seybel' N. E. Avstriyskiy roman Zwischenkriegszeit/N. E. Seybel'. Chelyabinsk: izd-vo CHGPU, 2006–414 S.

Seybel' N. E. Poetika avstriyskogo romana: avtoref. Diss ... doct. filol. nauk./N. E. Seybel'. Chelyabinsk: izd-vo CHGPU, 2007–38 S.

Stepanov Yu. S. Konstanty: slovar' russkoy kultury/Yu. S. Stepanov M.: Akademicheskij proekt, 2004. 982 S.

Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable I naridnaya kultura sred-nevekovyaya I Renessansa/Moskva: Eksmo, 2015. 640 s. (Biblioteka vse-mirnoy literatury).

Furtray F. Fenomen virtualiti v massovoy culture, ili «Dobro pozhalovat' v nash koshmar»/F. Furtray // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im A. S. Pushkina. 2009 T. 2. №3–2. s. 112–121

Науч. руководитель: Наталия Эдуардовна Сейбель, доктор филол. наук, профессор

Данные об авторе

Атаманова София Алексеевна — студент 4 курса факультета филологии по специальности «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки: русский язык и литература)». Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет.

454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: sofia.atamanova08@gmail.com

Author's information

Atamanova Sofia Alekseevna — 4th year student of the Faculty of Philology, specialty “Pedagogical education”, the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Кравченко А. В.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5777-8794>

Челябинск, Россия

E-mail: Alenka_miass.26@mail.ru

УДК 821.161.1-32(Лесков Н. С.)

DOI 10.26170/ufv20-03-05

ИЗ «НИЧТОЖНОСТИ» К ПРАВЕДНИЧЕСТВУ (ПО РАССКАЗУ Н. С. ЛЕСКОВА «ПИГМЕЙ» ИЗ ЦИКЛА О ПРАВЕДНИКАХ)

Аннотация. В статье рассматриваются пути восхождения простого, «ничтожного» героя Н. С. Лескова к праведничеству. Читая его произведения, проникаешь душой в ситуацию героев, простых людей, наших соотечественников, живших много лет назад. От них веет теплотой и светом, так душевно прописаны образы языком, уже ставшим далеким и к сожалению, все более и более отдаляющимся. Этот язык красив, насыщен фольклором. Парадоксы русского национального характера, осознание писателем особенностей характера русского человека, его внутренних мотивировок поведения, его понимание долга, исторических законов и того внутреннего нравственного выбора, который раскрывается неожиданно, в борьбе противоречий натуры — все это становится предметом анализа рассказа Н. С. Лескова «Пигмей». Глубинный смысл рассказа «Пигмей» заключается в том, что любое доброе дело может повлечь за собой череду непредсказуемых событий.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; рассказы; литературные герои; праведники; пигмеи; маленький человек.

Kravchenko A. V.

Chelyabinsk, Russia

FROM “INSIGNIFICANCE” TO RIGHTEOUSNESS (BY STORY OF N. S. LESKOV “PIGMEJ” (PYGMY) FROM THE CYCLE ABOUT THE RIGHTEOUS)

Annotation. The article deals with the ways of ascent of the simple, “insignificant” hero N. S. Leskov to righteousness. Reading his art works, we get into the situation of heroes, ordinary people, and our compatriots who lived many years ago. They radiate warmth and light, so mentally spelled out images in a language that has already become distant and, unfortunately, more and more distant. This language is beautiful, but at the same time it is difficult to understand its folk folklore. Russian national character paradoxes, the writer’s awareness of the peculiarities of the character of the Russian person, his internal motivations of behavior, his understanding of duty, historical laws, and the internal moral choice that is revealed unexpectedly, in the struggle of contradictions of nature—all this becomes the subject of analysis of the story “Pygmy” by N. S. Leskov. The meaning hidden in the story “Pygmy” implies that any good deed can lead to a series of unpredictable events.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; stories; literary heroes; the righteous; pygmies; small man.

Тип героя-праведника — это необычная разновидность положительного героя, образ которого выделяют в произведениях Лескова исследователи. У И. С. Тургенева есть «лишние люди», есть в русской литературе «нигилисты», или «новые люди», «маленький человек». Герои-праведники появляются в русской литературе именно в тот момент, «когда героя в русской литературе объективно нет и быть не может, появляются для того, чтобы самим фактом своего существования подчеркнуть особенность этой эпохальной литературной ситуации» [Швецова 2017: 233].

Обратимся к определениям понятия «праведник», которое дает В. И. Даль в толковом словаре живого великорусского языка (используем этот словарь, как наиболее приближенный ко времени создания произведений Лескова): «Праведник — праведно живущий; во всём по закону Божью поступающий, безгрешник» [Лесков 1989: 34]. Двойственную природу слова «праведник» отмечает Г. А. Ко-

ских, которая пишет: «Понятие “праведник” как производное от слова “правда” характеризуется семантической многозначностью. Первое значение знаменуется социально-правовой коннотацией, когда слово “правда” синонимически отождествляется со справедливостью, честностью, законностью, а “праведник” — с таким понятием, как “человек ищущий правду, справедливость”. Другое значение <...> погружено в сферу идеальных представлений человека об истине, о “святой правде”. Во втором значении синонимом слова “праведник” выступает слово “святой”, “носитель идеи святости”...» [Лесков 1989: 35]. Оба этих значения оказываются важны в смысловом контексте произведений Н. С. Лескова.

В «праведническом» цикле, как пишет А. А. Горелов, писатель пытается создать образ «положительного человека», который отразил бы «дорогие ему — укорененные в народной почве и то и дело возобновляемые процессом исторического жизнетворения — проявления вечной демократической, наивно-христианской морали», находящую своё отражение и «в самой реликтовости, юродивости, нелепости физического облика многих носителей этой морали её ограниченность, силу, неистребимость» [Горелов 1988: 233]. Лесков ставит своей целью не только изображение положительного человека, но и «тщательный, предельно приближенный к самой жизни, поиск и художественно-эстетическое отображение дифференциальных имманентных свойств русского человека» [Косых 1870: 6].

Праведник в концепции Н. С. Лескова свободен от царящих вокруг мнений, поэтому его поступки обусловлены принципом деятельной любви и отказом от духовной привилегированности и мирского признания. Поведение праведников Н. С. Лескова и совершаемые ими поступки характеризуют их отношение к миру в целом, а также проявляют их сопричастность божественному пространству. При этом важнейшим мирозерцательным началом для писателя является идея деятельного и самоотверженного добра. В целом можно говорить о том, что понятия «праведничество» и «поступок праведника» для Н. С. Лескова имеют прежде всего этическую наполненность и позволяют проявить ценностные ориентиры в концепции писателя.

Герои праведнического склада встречаются как в самых ранних, так и в поздних произведениях писателя. В цикл «Праведники» Н. С. Лесков в 1889 году включил 10 рассказов: «Одному», «Пигмей», «Кадетский монастырь», «Русский демократ в Польше»,

«Несмертельный Голован», «Инженеры бессребреники», «Левша», «Человек на часах», «Очарованный странник», «Шерамур». Но исследователи правомерно относят к числу праведников и героев других его произведений.

«Пигмей» — второй рассказ сборника, при первой публикации имел название «Три добрых дела. Из былого». Обращаясь к этому рассказу Н. С. Лескова из цикла «Три праведника и один Шерамур», в первую очередь, мы заметим, что в нем вводится новый рассказчик, некий «пожилой и весьма почтенный человек», который делится историей, рассказанной ему героем пигмеем, в «скромном кружке» собеседников в ситуации «устного рассказа», столь характерного для поэтики Н. С. Лескова.

По сути, это история человека, прошедшего путь из «ничтожества» к праведничеству.

Проанализируем, какими средствами создаётся образ героя в рассказе. Мы не будем давать подробного анализа речи героя, отметим лишь, что она оказывается сильно индивидуализирована, изобилует фразеологизмами, пословицами («да и дело с концом»), «как сидорову козу лупили», «суд знает за что карает», «на горе свое», «два дурака вместе собрались»). Стилистически это преимущественно разговорная речь, насыщенная просторечиями: «этакий» (простореч.), «поганец» (простореч., презрит., бран.), «таки» (разг.), топыриться (простореч.) и др. Подобная характеристика речи позволяет определить сознание героя как сознание человека из народа.

Герой постоянно именуется «пигмеем», это слово вынесено и в заглавие рассказа. В толковом словаре Ф. Ф. Ушакова находим объяснение этого слова: «пигмей» — человек крошечного роста, ничтожный человек [Ушаков? Лесков 1989: 34]. По отношению к персонажу применяется второе значение слова. Это поименование простого, «маленького человека» мы впервые слышим из уст рассказчика: «...я сейчас еще знаю у нас в губернии одного старичка, самого мелкопоместного дворянина, настоящего пигмея, который никогда в жизни не играл никакой значительной роли...» [Лесков 1989: 34]. «Пигмеем» именуется себя и сам герой, внося оттенок негативной, уничижительной коннотации: «что же я, пигмей, могу ему сделать?» [Лесков 1989: 36] «Незначительность» героя постоянно подчёркивается.

Например, в речи рассказчика «незначительность» постоянно актуализируется: «самый маленький человек», «не играл никакой значительной роли», «[служил] на самом ничтожном месте» (здесь

в слово вкладывается и другой смысл, т. к. герой был распорядителем публичных телесных наказаний, т. е. «ничтожил» людей»). В речи самого персонажа должность указана как «маленький полицейский исполнительный чиновник», он не наделён именем, нам не даётся его портрет. Так же, как и в «Однодуме», писатель выносит в заглавие одну из характеристик героя, тем самым эта самая «незначительность» героя оказывается в сильной позиции текста [Лесков 1989: 34].

Герой рассказа «Пигмей» скорее является противоположностью Рыжова из рассказа Н. С. Лескова «Однодум». Последний, не отступающий от своих твёрдых убеждений, бесстрашен перед властью, подотчётен только Богу. В то время, как второй — неуверенный, трепещущий перед сильными мира сего пигмей.

Автор ставит своего героя в ситуацию нравственного выбора между его пониманием долга, верности отечеству и внутренним голосом его совести за высшую правду. Он считает, что им руководило что-то свыше. «И вдруг жаль мне его стало», «..а самому мне в ухо вдруг что-то шептать начало: “расспроси его, расспроси, послушай, да заступись”» [Лесков 1989: 36]. «А во лбу так-таки вот и стоит, что это напраслина и ужасная напраслина (неправедный приговор французу, *прим. А. В. Кравченко*) ...» [Лесков 1989: 35], «видно Богу так угодно, чтобы я сюда сунулся. И, вообразите себе, я, действительно, в то время так чувствовал, что это богу угодно совершить то, что я делаю», «...с этих-то пор я уже словно не сам собою управлял, а начало мною орудовать какое-то вдохновение: я задумал измену» [Лесков 1989: 37].

Герой даже спустя годы не осознаёт значительность своего поступка, изменений в его сознании не происходит, это становится ясно из того факта, что, повествуя о произошедших с ним событиях, он так оценивает свои действия: «Но вот раз с ним случилось такое событие, что он сам себе изменил и, по собственным его словам, вместо того, чтобы благоразумно долг свой исполнить — наделал глупостей» [Лесков 1989: 34].

События рассказа также оказываются отнесенными к прошедшим временам, причём относятся они к конкретному 1853 г., с которым связан определённый исторический контекст. Значимость этого контекста (по отношению к поступку героя) подчёркивается рассказчиком: «Событие это произошло в 1853 г., когда русские отношения к Франции были очень натянуты и в столице сильно уже поговаривали о возможности решительного разрыва». Подобная политическая ситуация добавляет остроту поступку героя.

В сознании героя его поступок трактуется как измена царю, он постоянно называет себя изменником: «а там для нас, изменников, обители многи суть», «мой царь, да я, — его изменник». Вместе со страхом он испытывает и другое чувство: «А и страшно, и словно благодать какая в душе».

Действия рассказа происходят во времена правления Николая I. Образ императора в сознании пигмея имеет сакральный характер, на это указывают такие детали: «чей рукою имя-то мое написано и “благодарю-то” это священное для меня выведено, и вспомнил, чей это почерк...» [Лесков 1886: 79], «А я эти полторы тысячи-то, которые мне как с неба упали...», «...Николай Павлович умер, и я ему к его гробу ночью свое “благодарю” ходил сказывать за то, про что мы с ним двое только из всех русских знали: он, мой царь, да я, — его изменник».

Для героя царь априори является справедливым, для Лескова эта аллюзия важна, как демонстрация некоего идеала власти, для которой христианские нравственные ценности стоят превыше всего. Реализация подобного идеала происходит в рассказе: Николай I отменяет несправедливое решение и благодарит человека, указавшего ему на неё.

В тексте дважды воспроизводится ситуация подаяния, первый раз от царя, а второй от маленькой дочки спасённого француза. Сравним то, как они описываются. «Бросился я, как был, в халате к двери, смотрю — курьер стоит с этакою солидною рожею, каких нарочно по осторожным делам посылают, и подает мне молча пакет» [Лесков 1886: 79]. Как видно, вид посыльного вызывает неприятное чувство у героя.

А вот так описывается вторая ситуация: «И вдруг решетчатая калиточка хлопнула и ко мне подпорхнула милая, как ангелок, девочка, <...> и не успел опомниться, как она мне сунула в руку, франк, проговорила: “о ном де Жезю”, <...> вроде нашего: “прими, Христа ради” и скрылась» [Лесков 1886: 80]. Используются уменьшительно-ласкательные суффиксы, девочка сравнивается с ангелом — (др.-греч. ἄγγελος, ангелос — «вестник, посланец» — посланник Божий), и подаёт она «Христа ради».

Таким образом, действие можно воспринимать, как благодарность Бога за совершённое доброе дело. Несмотря на контрастность описаний, нельзя сказать, что ситуации полностью противопоставлены.

Само же послание от Николая I пигмей принимает со слезами благодарности: «Ну, тут я на пакет то этот глянул, чьей рукою имя-то мое написано и “благодарю-то” это священное для меня выведено, и вспомнил, чей это почерк... да уж зато тут-то уже я себе и дал волю: <...> этак я сладко вырыдался, что мое вам почтение» [Лесков 1886: 85]. Подобную же реакцию вызывает подаяние девочки: «я, как назад в свой номеришка ехал, уже сам себе изменил: опять в третий раз всю дорогу сладко-пресладко плакал».

Завершается же рассказ такими словами из оды Г. Р. Державина «К Фелице»: «Почувствовать добра приятство // Такое есть души богатство, // Какого Крез не собирал. Как же за эти незаслуженные ощущения Бога хоть слезою не поблагодарить!». Мотив слёз повторяется трижды.

В рассказе «Пигмей» Н. С. Лескову важно показать, что даже маленький человек, «ничтожный» по роду деятельности, исполнитель, палач, способен совершить богоугодный поступок. Для писателя очень важны неожиданные, порой парадоксальные душевные порывы его «ничтожных», «мелкотравчатых» героев. Через всю жизнь его пигмей пронес память об этом неожиданном спасении совершенно чужого ему человека, да еще француза, тайну спасения которого никому не рассказывал. Парадоксальным образом эта тайна спасения связана с изменой отечеству, императору Николаю I, что тоже становится предметом его глубоких переживаний. Таким образом, главным для Н. С. Лескова в человеке является его способность, вопреки роду деятельности, вопреки его представлениям о долге в тех исторических условиях, неожиданно для самого себя, в борьбе с самим собой, к восхождению к божественной истине. Чувство благодати испытывает герой-праведник, но он еще и наделяет этой способностью к благодати императора Николая I. В этом уникальность сознания простого русского человека — соединять несправедливую, а потому несправедливую, историческую реальность с божественным миропорядком, который априори несет праведную, а значит, справедливую форму жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Т. А. Поэтика повествования в рассказах Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: М., 1996.

Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1988. с. 233–234.

Косых Г. А. Праведность и праведники в творчестве Н. С. Лескова 1870-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Волгоград, 1999.

Лесков Н. С. Три праведника и один Шерамур/Н. С. Лесков Санкт-Петербург: тип. А. С. Суворина, 1886. с. 79–86.

Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, Т. 2., 1989.

Лукьянчикова Н. В. Трансформация агиографической традиции в произведениях Н. С. Лескова «о праведниках»: автореф. дис. на канд. филол. наук: Ярославль, 2004.

Михеева И. Н. Художественная модель мира в цикле Н. С. Лескова «Праведники»: аксиология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2010.

Михайлова А. А. Герои «Кадетского монастыря». (О прототипах и судьбах). Неизданный Лесков, Кн. 1, М.: «Наследие», 1997. с. 658–646.

Мотейюнайте И. В. Поиски «цельного человека» в хрониках Н. С. Лескова «Соборяне», «Захудалый род» и дилогии П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», «На горах». Псков: ПГПИ. 2004.

Швецова Т. В. Поступок героя-праведника в цикле Н. С. Лескова. Москва, 2017. 233 с.

REFERENCES

Alekseeva T. A. Poetics of narration in the stories of N. S. Leskov: author. dis. Cand. filol. Sciences: M., 1996. p. 6.

Gorelov A. A. N. S. Leskov and folk culture. L.: Nauka, 1988. p. 233–234.

Kosykh G. A. Righteousness and the Righteous in the Work of N. S. Leskov of the 1870s: Author. dis. Cand. filol. Sciences: Volgograd, 1999. p. 6.

Leskov N. S. Collected Works: In 12 vols. M.: Pravda, T. 2, 1989. p. 34.

Leskov N. S. Three righteous and one Sheramur/N. S. Leskov St. Petersburg: type. A. S. Suvorin, 1886. p. 79–86.

Lukyanchikova N. V. Transformation of the hagiographic tradition in the works of N. S. Leskov “On the Righteous”: author. dis. for cand. filol. sciences: Yaroslavl, 2004.

Mikhailova A. A. Heroes of the “Cadet Monastery”. (About prototypes and fates). The Unreleased Leskov, Prince. 1, M.: “Heritage”, 1997. p. 658–646.

Mikheeva I. N. Artistic model of the world in the cycle N. S. Leskova “The Righteous”: axiology and poetics: abstract. dis. cand. philol. sciences. Kirov, 2010.

Moteyunayte I. V. Searches for the “whole man” in N. S. Leskov’s chronicles “Soboryans”, “Mean seed” and P. I. Melnikov-Pechersky’s dialogues “In the Woods”, “On the Mountains”. Pskov: PSPI. 2004.

Shvetsova T. V. The action of the hero-preacher in the cycle N. S. Leskov. Moscow, 2017. p. 233.

Науч. руководитель: Поздина И. В. кандидат филологических наук, доцент.

Данные об авторе

Кравченко Алена Валерьевна — студент 3 курса факультета филологии, специальности «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки: русский язык и литература)» Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: Alenka_miass.26@mail.ru

Author’s information

Kravchenko Alena Valerevna — 3rd year student of the Faculty of Philology, specialty “Pedagogical education”, the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

Пелевина П. В.

ORCID: 0000-0002-5659-0025

Екатеринбург, Россия

E-mail: bistok2011@yandex.ru

УДК 821.161.1-32(Бунин И. А.)

DOI 10.26170/ufv20-03-06

ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖА И ИНТЕРЬЕРА В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ТАНЯ»

Аннотация. В статье представлен анализ функций литературного пейзажа и литературного интерьера в рассказе И. А. Бунина «Таня». Особое внимание уделяется вопросу разработанности понятий «пейзаж» и «интерьер» в отечественном литературоведении. В связи с этой проблемой учитываются исследования особенностей художественного мира писателя. Также представляется целесообразным обращение к мифопоэтике некоторых деталей пейзажа и интерьера. Для пейзажей в рассказе характерна психологическая функция: они сопряжены с внутренним состоянием главного героя. Интерьеры часто выполняют декоративную и характерологическую функцию — помогают создать образ помещичьего дома, рассказать о патриархальности и принадлежности к дворянской культуре его хозяйки. Причём дворянская усадьба мыслится как единое пространство, предполагающее слитность дома и сада, поэтому пейзаж и интерьер предлагается анализировать в комплексе. Такой подход помогает выявить в рассказе мифологемы домашнего очага и райского сада.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; рассказы; литературные образы; литературные пейзажи; литературный интерьер; тема любви; литературные темы; любовь.

Pelevina P. V.

Ekaterinburg, Russia

THE POETICS OF LANDSCAPE AND INTERIOR IN THE STORY BY I. A. BUNIN “TANYA”

Summary. The article presents an analysis of the functions of the literary landscape and the literary interior in the short story “Tanya” by I. A. Bunin. Particular attention is paid to the issue of the elaboration of the concepts of “landscape” and “interior” in Russian literary criticism. In link with this problem, studies of the peculiarities of the writer’s art world are taken into account. It also seems appropriate to refer to the mythopoetic of some details of both the landscape and interior. The landscapes in the story are characterized by a psychological function: these are associated with the inner state of the protagonist. Interiors often fulfill a decorative and characterological function — these aims to create the image of a landlord’s house, tells about the patriarchy and belonging to its mistress noble culture. Moreover, the noble estate is thought of as a single space, suggesting the fusion of a house and a garden, therefore, it is proposed to analyze the landscape and interior as a complex. This approach helps to reveal the mythologemes of the hearth and the Garden of Eden in the story.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; stories; literary images; literary landscapes; literary interior; love theme; literary themes; love.

Мастерство И. А. Бунина в живописании картин природы признано современниками, критиками и давно отмечено литературоведами. Для творчества Бунина наиболее характерна психологическая функция пейзажа, а также наполненность картин природы мифопоэтическим содержанием. Бунинский художественный мир оформлен красками, звуками, его можно ощутить тактильно, представить вещественно. Это обусловлено стремлением автора, который « всю жизнь терзался попытками выразить общепонятными словами невыразимое » [Мальцев 1994: 105]. Важной особенностью поэтики писателя является приём синестезии, предполагающий « особую наглядность, объёмность, стереоскопичность » [Галанов 1974: 216] пейзажа, т. к. описание природы « воспринимается не только глазом, но одинаково остро всеми органами чувств » [Галанов 1974: 216].

В аспекте поэтики интерьера, напротив, творчество данного писателя мало изучено. Связано это, возможно, с тем, что серьёзная разработка понятия «литературный интерьер» в отечественном литературоведении началась только в XXI веке, словари и справочники XX века не включают в свой состав словарные статьи об этом термине. Научное толкование термина «литературный интерьер», на которое мы будем опираться в нашем исследовании, дано в диссертационной работе «Поэтика интерьера в художественной прозе» современного исследователя И. С. Судосевой. Литературный интерьер — «семиотическая система вербально репрезентированных артефактов, упорядоченных в некотором жилом пространстве мира героев» [Судосева 2016: 24]. Причём артефакт — это «любая предметная деталь, значимо участвующая в создании литературного интерьера» [Судосева 2016: 24]. Также исследователем предложены две классификации литературных интерьеров. Первая классификация по преобладанию одного из планов описания подразумевает три группы интерьеров: предметные, «когда на передний план выходит наполнение пространства вещами» [Судосева 2013: 91], архитектурные, «когда внимание читателя сосредотачивается на общем устройстве внутреннего пространства жилого помещения» [Судосева 2013: 91] и интерьеры смешанного типа. Вторая классификация по функциям литературных интерьеров предполагает, что литературный интерьер может выполнять декоративную («1) украшение рассказа; 2) установка декораций, в которых разворачивается действие произведения; 3) создание “эффекта реальности” (термин Ролана Барта)» [Судосева 2013: 92–93]), характерологическую (при помощи такого интерьера создаётся своеобразный «психологический портрет» жителя) или хронотопическую функцию (интерьер начинает говорить о взаимоотношениях человека с миром).

К трём названным функциям необходимо добавить мифопоэтическую, о которой говорит В. Н. Топоров в работе «Миф. Ритуал. Символ. Образ», рассматривая вещь в антропоцентрической перспективе. При таком подходе «вещь обретает дар говорить» [Топоров 1995: 29] о разных аспектах бытия человека. Эта функция актуальна для нас по двум причинам. Во-первых, Бунин художественно осмысляет в рассказах из сборника «Тёмные аллеи», куда входит и рассказ «Таня» (1940), разные грани любви, возводя каждую конкретную историю во вневременной контекст. Во-вторых, бунинский художественный мир наполнен вещами, которые и позволяют скон-

струировать этот зыбкий, сиюминутный и в то же время вечный образ мира, движущими силами которого являются Любовь и Смерть.

Рассказ «Таня» насыщен пейзажными зарисовками. Чувства, испытываемые Петром Николаевичем к горничной Тане, оказываются сопряжёнными с изменениями в природе. Роман между крестьянкой и барином развивается на фоне почти всего годового цикла (осень, зима, предвесенняя пора). Не достаёт только лета, которого с тревогой и нетерпением ждёт Таня, постоянно напевая: «Уж как выйду я в сад, / Во зелёный сад, / Во зелёный сад гулять, / Свою милова встречать» [Бунин 1988: 336]¹. Но милого встретить ей не суждено.

Обратимся к ряду пейзажей, раскрывающих внутреннее состояние героя. Первый пейзаж связан с лунной осенней ночью, когда не спится Петру Николаевичу, приехавшему в гости к своей родственнице помещице Казаковой. Эта ночь необычная, она «пустая и одиноко прекрасная» (328). Как дом и сад представляют единое целое в русской дворянской культуре, высоко ценимой писателем, так и интерьер и пейзаж слиты в рассказе, поэтому на наш взгляд целесообразно рассматривать их далее в комплексе. В комнате гостя, как и во всём доме, обстановка небогатая, но уютная. Бревенчатые стены, тахта, ночной столик — всё это освещено свечами. Таков предметный интерьер комнаты, выполняющий декоративную функцию. Архитектурный же интерьер представлен очень подробно в эпизоде ночной прогулки гостя. В доме небогатой помещицы есть два крыльца — заднее и парадное: «пошёл в соседнюю с кабинетом прихожую, чтобы выйти на заднее крыльцо» (328), «пошёл по таинственно освещённому дому на парадное крыльцо» (328), одно из которых на ночь закрывается «на засов снаружи» (328). На парадное крыльцо «выходили через главную прихожую и большие бревенчатые сенцы этой прихожей» (328). Для прислуги в барском доме всегда существовало своё помещение: «против высокого окна над старым рундуком, была перегородка, а за ней комната без окон, где всегда жили горничные» (328). Рундук — говорящая деталь в интерьере. Этот «большой ларь с поднимающейся крышкой» [Ожегов 2018: 554] служил для хранения вещей и сидения на нём. В. И. Даль считал, что «сундуки и коробки — коренная русская утварь» [Даль 2007: 589], поэтому рундук в данном случае можно трактовать как знак патриархальности помещичьего дома и следования традициям русской культуры.

¹ Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте в круглых скобках.

В комнате для прислуги спала Таня, неожиданная близость с которой стала роковой для героя. После внезапного наваждения герой вышел на хозяйский двор. За подробностью описания широкого двора и хозяйственных построек («напротив сарая, крытые старой окаменевшей соломой, — скотный двор, каретный сарай, конюшни», 329) тоже скрывается утверждение достаточной обеспеченности помещичьего быта, несмотря на некоторую запущенность. Данный интерьер характеризует овдовевшую помещицу Казакову как толковую хозяйку, несмотря на отсутствие в доме мужской руки, т. е. выполняет характерологическую функцию. А состояние героя после нахлынувших на него чувств характеризует ночной пейзаж. Зарождение Любви к Тане в душе героя связано с луной и звёздными глубинами неба — вечными спутниками человека, хранящими тайны мироздания: «только лёгкие белые [облака] и высокая луна алмазно слезится в них» (329). Эта метафора делает образ луны необыкновенным, завораживающим. Лунный свет уподобляется алмазному сиянию, а его излучение сравнивается со слезами. Очень выразителен неологизм «алмазно», при помощи которого автору удаётся подчеркнуть глубину и исключительность любви, зарождающейся в душе героя. Потому как лунный свет и алмазное сияние с точки зрения мифопоэтики представляют два противоположных начала. Так, алмаз символизирует «сияние солнца» [Тресиддер 1999: 28], а не луны, а также «неизменность, цельность» [Тресиддер 1999: 28]. С луной же связаны «изменчивость, интуиция и эмоции» [Тресиддер 1999: 203]. Но вместе эти два мифопоэтических представления не взаимоисключают друг друга, а дополняют: «чаще в мифах солнце и луна составляют неразрывное единство» [Тресиддер 1999: 204], делая акцент на сложности чувства героя. Чарующая сила луны растёт, и «звёздные глубины неба» (329) будто бы именно сейчас разверзаются для героя, который вдруг неожиданно для себя встретился с Вечностью, и «будто в первый раз видит он весь этот ночной, лунный осенний мир...» (329). Ночь «как-то удивительно соединялась с теми чувствами, что унёс он от этого неожиданного соединения с полудетским женским существом...» (329). Герой ощутил силу любви, как ночную, лунную, так и как дневную, солнечную.

Следующий пейзаж помогает раскрыть состояние героя во время поездки за Таней на станцию. Этот пейзаж в отличие от предыдущего простирается по горизонтали и отличается динамикой (село, затем поле, далее деревня при станции и обратный путь). Вновь

рифмуются состояние героя и состояние природы, но в ином ключе: на место благоговения приходит вождление. Неизменным остаётся всё сгущающийся мрак и особенно густой туман («в тот день туман был особенно густ», 331). Несмотря на то, что Петр Николаевич выехал «около четырёх» (331) «казалось, что наступает ночь» (331). Нечто тёмное, стихийное заполняло и душу героя. Во время разгула стихии он готов был броситься в этот чёрный омут сам и потянуть за собой Таню. Он лишён способности видеть: «стало совсем почти темно и от тумана уже непроглядно» (331), напряжён физически из-за холода и сырости: «тянуло холодным ветром и мокрой мглой» (331). В какой-то момент разгул стихии принимает апокалиптический характер: «казалось, что за его непроглядностью нет ничего — конец мира и всего живого» (331). Кроме собственно сопровождения внутреннему состоянию героя, состояние природы в данном эпизоде можно рассмотреть и как вторую попытку Вечности поговорить с героем. На это указывает контрастная пара: «сладкий, душистый, тёплый, человеческий дым папиросы», который «смешался с первобытным запахом тумана, поздней осени, мокрого голого поля» (331). Два ярких эпитета «человеческий» и «первобытный» выражают диалог Человека и Вечности, две эфемерные субстанции — человеческий дым и первобытный туман — соединяются в этой жуткой «всё гуще и чернее бегущей на него дымной тьме» (332). Порывы ветра и пелена тумана, застилавшая глаза, оказались созвучны первобытным стихийным чувствам героя.

С ранним наступлением зимы огонь любви угасает, и барин тяготеет этим неоднозначным положением. Глубже понять состояние героя помогает вдруг возникший в его сознании интерьер Большого Московского. Это интерьер смешанного типа. «Ему страстно захотелось быть как можно скорее в Москве» (334), и он мысленно прокатился по городским улицам («против Иверской», 334, «на Тверской», 334), представляя, как там сейчас ему было бы хорошо. Описанию великолепных залов ресторана особенную выразительность придаёт приём синестезии. Мастерски воссоздаются ощущения героя: ему хочется оказаться среди пышного убранства («блещут люстры», 334), приятных звуков («разливается струнная музыка», 334), зайти в тепло после улицы, «кинув меховое оснеженное пальто на руки швейцарам, вытирая платком мокрые от снега усы» (334). Он представляет, как он «бодро входит по красному ковру в нагретую людную залу» (334), ему хочется ощутить «запах кушаний и папирос»

(334) и погрузиться во «все покрывающие, то распутно-томные, то залихватски бурные струнные волны...» (334), т.е. быть там, где он привык быть и заниматься тем, чем он привык заниматься. Но с наступлением ночи настроение героя меняется. При помощи нескольких деталей, образующих вновь некое единство пейзажа и интерьера, — «тепло постели, тепло старого дома, одинокого в белой тьме несущегося снежного моря» (335) — создаётся ощущение уюта и покоя. В такой домашней обстановке «ночь кажется бесконечной и сладкой» (335). Забота Тани умиляет героя: «как хорошо, он спал, ничего не слышал, а Таня, Танечка, верная, любимая, растворила ставни» (335), затопила печь. Прилив нежности будит в герое тоска по домашнему очагу («гудит и постукивает стягиваемая разгорающимся огнём заслонка печки», 335) и женщине, оберегающей очаг дома («она вошла, неся поднос с чаем», 335), дома, которого у героя нет. Именно женщина делает уютным жилище мужчины, а Петруше, как ласково зовёт его Таня, даже некуда привести доверившуюся ему женщину, готовую делить с ним кров и поддерживать очаг. Вдобавок ко всему над этим призрачным грядущим счастьем героев нависает страшная буря революции, стихийно сметающая всё на своём пути. В данном эпизоде пейзаж и интерьер вместе выполняют психологическую функцию, намечая подвиги, происходящие в сознании героя относительно понимания своей роли в отношениях с Таней. Также оппозиция «дискомфорт, вьюга за окном» и «уют, покой дома», который не доступен для мужчины без хранительницы очага, позволяет говорить о привлечении архетипической модели взаимоотношений мужчины и женщины в построении новеллы для раскрытия психологии героя и расширения конкретного контекста до высоты вечности. Поэтому эти дополняющие друг друга пейзаж и интерьер выполняют в рассказе ещё и мифопоэтическую функцию. Важно отметить, что для героини жизнь словно останавливается, когда он всё-таки уехал: «и дом и вся усадьба опустели, умерли» (339). Интересно, что воспринимается это опять же через характеристику единого пространства дома и сада.

Говоря о русской усадьбе рубежа XIX–XX веков как о явлении садово-парковой культуры, Д. С. Лихачёв в книге «Поэзия садов» именуется данный феномен «русским усадебным садом». Такой сад имеет ряд особенностей, определившихся ещё в конце XVIII и начале XIX веков. А именно «вблизи дома владельца располагался цветник» [Лихачёв 2018: 374], который «с его обычно архитектур-

ным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка» [Лихачёв 2018: 374]. Важно и замечание исследователя о том, что «цветник мог представлять собой остатки регулярного сада» [Лихачёв 2018: 374], а сами «тёмные аллеи» русских усадеб, по мнению Лихачёва, это «результат художественного освоения переставших поддерживаться регулярных садов» [Лихачёв 2018: 375]. Иными словами, для русского усадебного сада, увиденного и запечатленного Буниным в новеллах, характерна некая (иногда имитационная) запущенность, которая воспринималась дворянским обществом как дань традициям, заложенным ещё в XVIII веке. В этом чувствуется истинный консерватизм: стремление сохранить основы старинного сада такими, какие они были несколько веков подряд, не поддаваться влиянию зарубежных мод, не потерять русской идентичности дворянской культуры, но при этом дать возможность новой поросли вырасти и расцвести. Так, русский усадебный сад, несмотря на его кажущуюся простоту и нерегулярность, имеет большое значение, заключающееся в преемственности поколений, которое вкладывалось в него, вероятнее всего, изначально. В XIX веке А. С. Пушкин написал стихотворение «Вновь я посетил» (1835):

...Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет [Пушкин URL],

в котором созерцание молодой поросли сосняка во время прогулки по «владениям дедовским» вызывают у лирического героя именно такие тёплые, немного элегические, но в целом позитивные чувства. Ведь для него эти зелёные насаждения в родовом имении и есть нечто вечное, некое воплощение памяти и ценностей, вот уже несколько сотен лет, передаваемых от предков к потомкам. А в начале XX века А. П. Чехов, включив в финальную ремарку «Вишнёвого

сада» (1903) звуки топора, стучащего по дереву, возвестил об уходе эпохи. Вырубает вишнёвый сад — уходит дворянская культура. Кроме того, на начало XX века пришлась Февральская революция, которая стала переломным моментом для всего русского дворянства, в том числе и для писателя и аристократа Бунина.

У героев рассказа за новым приездом наступает новое расставание. Февральская ночь «была уже предвесенняя, светлая, ветреная» (340), но картины природы наполнены и тревожными движениями: «за домом волновался сад» (340) и тревожными звуками: «и всё долетал оттуда разносимый ветром злой и беспомощный, отрывистый лай собак» (340). Предвещает беду пойманный зверь в западне, лисица, на которую ополчилась злая свора собак. Настойчиво вторгается голос судьбы — «отрывистый лай, злой, безнадежный, плачущий» (340) — в сцену последнего объяснения. И он, и она понимают, что им не суждено пойти «во зелёный сад», не суждено обрести счастье. Зелёный сад — элемент «вымышленного» пейзажа, о котором мечтают герои — тоже выполняет мифопоэтическую функцию. Этот сад подобен прекрасному райскому саду, где обитает вечное счастье, где нет места горю и разлукам. Тяжёлым оказывается осознание Петром Николаевичем недосыгаемости этого рая во многом из-за его неспособности пронести эту великую любовь, но также он предчувствует грядущие события. И это всё уничтожает в нём и без того хрупкую надежду на долгую и счастливую жизнь с Таней. Предчувствия не обманывают его, семнадцатый год становится роковым для их любви.

Таким образом, в новелле о любви «Таня» и природный, и домашний миры, окружающие героев, при детальном рассмотрении помогают раскрыть авторский взгляд на закономерности бытия. Причём пейзаж и интерьер в рассказе образуют некое единство, благодаря идее дворянского поместья, которое представляется как единое пространство, обязательно включающее в себя дом и сад. Писатель наравне с любовной линией имплицитно при помощи образа дворянского поместья ведёт важную для него культурно-историческую линию, благодаря которой удаётся достичь эффекта «быстрой развязки», характерной для жанра новеллы. В рассказе встречаются разные виды интерьеров: предметный (комната Петра Николаевича), архитектурный (дом помещицы Казаковой), смешанного типа (интерьер московского ресторана). Описание комнаты Петра Николаевича в начале новеллы имеет декоративное назначение, а в эпизо-

де со вьюгой выполняет психологическую функцию и в комплексе с пейзажем — мифопоэтическую. Архитектурный интерьер дома и подворья помещицы выполняет характерологическую функцию. А мастерски выписанный интерьер ресторана противопоставлен уютной деревенской комнате и служит ключом к пониманию переживаний героя.

Любые проявления чувств к Тане сопровождаются соответствующими картинами природы. Зарождение Любви — лунная ночь, страсть — туман, мрак и ветер, нежность — вьюга, снегопад, предчувствие неизбежности беды — волнующийся сад, зверь в яме, навязчивый лай собак. Велика роль мифопоэтики. Влияние архетипического представления о женщине как о хранительнице очага заметно в эпизоде, содержащем зимний пейзаж и интерьер тёплой уютной комнаты, которые дополняют друг друга. Наконец, библейский райский «зелёный сад», желанный, но недостижимый для героев служит для раскрытия авторской концепции Любви, стоящей в одном ряду с Роком и Смертью.

ЛИТЕРАТУРА

Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи; Рассказы 1932–1952/И. А. Бунин. М.: Худож. лит., 1988. 639 с.

Галанов Б. Е. Живопись словом. М.: «Советский писатель», 1974. 344 с.

Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия для школьников. М.: Эксмо, 2007. 688 с.

Лихачёв Д. С. Поэзия садов/Дмитрий Лихачёв. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.

Мальцев Ю. Иван Бунин. М.: Посев, 1994.

Пушкин А. С. Вновь я посетил // URL: <https://www.culture.ru/poems/5612/vnov-ya-posetil> (дата обращения 14.09.2020)

Судосева И. С. Функции литературного интерьера // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2013. № 20 (121). С. 89–99.

Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений/С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. 27-е изд., испр. Москва: Изд. АСТ: Мир и Образование, 2018. 736 с.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс». «Культура», 1995. 624 с.

Tresidder Дж. Словарь символов/Пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 1999. 448с.

REFERENCES

Bunin I. A. Sobranie sochinenii: v 6 t. T. 5. Zhizn' Arsen'eva. Temnye allei; Rassказы 1932–1952/I. A. Bunin. M.: Khudozh. lit., 1988. 639 s.

Galanov B. E. Zhivopis' slovom. M.: “Sovetskii pisatel’”, 1974. 344 s.

Dal' V. I. Tolkovyi slovar' russkogo yazyka. Sovremennaya versiya dlya shkol'nikov. M.: Eksmo, 2007. 688 s.

Likhachev D. S. Poeziya sadov/Dmitrii Likhachev. M.: KoLibri, Azbuka-Attikus, 2018. 416 s.

Mal'tsev Yu. Ivan Bunin. M.: Posev, 1994.

Pushkin A. S. Vnov'ya posetil // URL: <https://www.culture.ru/poems/5612/vnov-ya-posetil> (access date: 14.09.2020)

Sudoseva I. S. Funktsii literaturnogo inter'era // Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie. 2013. №20 (121). S. 89–99.

Tolkovyi slovar' russkogo yazyka: Ok. 100 000 slov, terminov i frazeologicheskikh vyrazhenii/S. I. Ozhegov; Pod red. prof. L. I. Skvortsova. 27-e izd., ispr. Moskva: Izdatel'stvo AST: Mir i Obrazovanie, 2018. 736 s.

Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe. M.: Izdatel'skaya gruppa “Progress”. “Kul'tura”, 1995. 624 s.

Tresidder Dzh. Slovar' simvolov/Per. s angl. S. Pal'ko. M.: Fair-Press, 1999. 448s.

Данные об авторе

Author's information

Пелевина Полина Владимировна — студент 5 курса филологического факультета Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т. Космонавтов, 26.

E-mail: bistok2011@yandex.ru

Pelevina Polina Vladimirovna — 5th year student of Philologic Department of Ural State Pedagogical University.

Кайсарова М. В.

ORCID: 0000-0003-4105-6636

Екатеринбург, Россия

E-mail: kaisarovamv@gmail.com

УДК 821.161.1-32(Иванов Г. В.)

DOI 10.26170/ufv20-03-07

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МИФ В НОВЕЛЛЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА «ТРОСТЬ БИРОНА»

Аннотация. С опорой на выявленные В. Н. Топоровым параметры и функции петербургского текста в статье предпринята попытка анализа «акмеистского» варианта мифа о Петербурге в новелле Г. В. Иванова «Трость Бирона». Рассматривается историческая основа, на которой создает свой образ Г. В. Иванов. Выявляются ключевые образы, которые автор вводит в свой текст с целью раскрытия идеи эсхатологичности и inferнальности Петербурга. Носителем злого начала, идущего из прошлого, становится в новелле образ Бирона, приобретающий демонические черты в духе готической традиции. Отмечается внимание писателя к предметному миру, старинные вещи показаны как артефакты, хранящие память культуры. Описания деталей одежды, интерьера антикварной лавки и жилища Симона, архитектурных примет центра Петербурга создают образ города-музея. Призрак Бирона символизирует то зло, которое, не проявляясь открыто, продолжает тяготеть над душами людей. Трость вновь и вновь находит хозяина-жертву. Такая повторяемость злого промысла выражает ощущение близкого заката былой петербургской эпохи и ее культуры.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; литературные образы; новеллы; петербургский текст; петербургские мифы.

Kaisarova M. V.

Ekaterinburg, Russia

PETERSBURGIAN MYTH IN GEORGY IVANOV'S SHORT STORY "TROST' BIRONA" (BIRON'S CANE)

Abstract. The article focuses on the originality of interpretation of "the Petersburgian myth" in G. Ivanov's short story "Biron's cane". Features of "the Petersburgian hypertext" in Russian literature are described based on V. N. Toporov's researches. Drawing on these features, we have prepared an analysis of Duke Biron's image in the short story and estimated it against the context of "the Petersburgian myth". We have also analyzed the short story's chronotope and correlate it to the historical background and traditions of "the Petersburgian hypertext" in Russian literature. The article identifies key images the author utilizes in the text in order to develop the topic of the eschatological and infernal Petersburg. As the result of the research, we have identified special features of "the Petersburgian myth's" interpretation in the short story "Biron's cane", connected to cultural, historical and social contexts of Saint Petersburg.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; literary images; short stories; Petersburg text; Petersburg myths.

Поводом для создания образа Бирона в одной из «петербургских» новелл Г. В. Иванова послужили детские впечатления автора. Отец Георгия, его деды и прадеды были военными. Военная карьера будущего поэта и прозаика не обсуждалась: «Двенадцати лет от роду его определили по военной части — во Второй петербургский кадетский корпус» [Крейд 2007: 9]. Здание Второго кадетского корпуса было построено на участке, где в XVIII в. располагалась Тайная канцелярия, основанная Петром I. Во времена «бириновщины» Тайная канцелярия приобрела дурную славу: «Пыточные подвалы канцелярии перевидали людей всех сословий» [Крейд, 2007: 9]. Конечно, подобные мрачные истории о пытках, подвалах, узниках и палачах действовали на детское воображение, и в дальнейшем образ Бирона, именем которого пугали непослушных детей, займет свое место в прозе Г. Иванова, прежде всего — в готической новелле «Трость Бирона».

Но важны не только детские впечатления. Молодой Георгий Иванов входил в Цех поэтов, был близок с Н. С. Гумилевым, М. А. Кузминым. Как все акмеисты, он старался воспроизвести «вещный

мир» точно и зримо, любуясь старинными предметами как артефактами, хранящими память культуры. И основным художественным пространством в творчестве молодого Г. Иванова был Петербург — своеобразный город-музей.

По мнению В. Н. Топорова, автора исследований в области мифопоэтики, петербургский текст в русской культуре — это не сумма отдельных произведений, а все художественные тексты о Петербурге в целом, составляющие единый «текст». Все они составляют одну общую картину Санкт-Петербурга — так, как он преломился в сознании писателей, и даже описания северной столицы в большинстве из них типичны: «Создается впечатление, что Петербург имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью... существенно ограничивая авторскую свободу выбора» [Топоров 2003: 26].

Петербургский текст обладает всеми характеристиками, которые присутствуют в любом отдельно взятом тексте. Прежде всего — семантической связанностью. В этом смысле у него есть особое семантическое ядро, наличие которого может объяснить, как пишет исследователь, «кросс-персональность», т. е. написание этого сверхтекста многими авторами в разные периоды истории. Важно отметить, что в данном контексте речь идет не о «штампах» описания Петербурга, а именно о монолитности основной смысловой установки (идеи). В. Н. Топоров выделяет следующую идею петербургского текста: «Путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [Топоров 2003: 27].

Семантическое ядро петербургского текста — поиск пути спасения в мире, поработанном злом. Место Петербурга — это почти что край света, он словно оторван от остального мира, находится на распутье. Такие условия становятся идеальными для «роста» личности запутавшейся, пытающейся найти выход из паутины торжествующего зла, личности, которую не покидает чувство опасности и ощущение преследования (подобно Евгению из «Медного всадника»).

В. Н. Топоров выделяет несколько субстратных сфер, важных для создания петербургского текста: природная, материально-культурная и духовно-культурная сфера.

К природной сфере относятся климатически-метеорологический аспект (дождь, снег, метель, жара, цветовая гамма (преобладание

темных, тусклых оттенков) и т. п.) и ландшафтный аспект (однообразие местности, ровность, незаполненность пространства и крайнее положение, о котором уже говорилось выше). Природа и культура в тексте, по мнению В. Н. Топорова, находятся в постоянном противопоставлении. Описания природы строятся вокруг «болота, дождя, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы и т. п.» [Топоров 2003: 36], т. е. в первую очередь с тем, что находится «внизу». Культура же становится ее антиподом: она стремится ввысь, в небо, к солнцу и имеет совершенно другую цветовую гамму, обретает четкие линии: освещенный солнцем шпиль, золотой купол, бесконечный проспект. Сакральность петербургского текста заключается в том, что Петербург в нем не предстает следствием победы культуры над природой или наоборот, а является результатом синтеза природы и культуры: «Этот природно-культурный кондоминиум не внешняя черта Петербурга, а сама его суть, нечто имманентно присущее ему» [Топоров 2003: 36].

К материально-культурной сфере будет относиться само архитектурное пространство города: планировка, характер застройки, дома, улицы и т. п. В. Н. Топоров пишет, что эти особенности используются «для выражения некоторых метафизических реальностей (ужас-узость)» [Топоров 2003: 30].

Но наиболее важным субстратным элементом в контексте нашей работы является духовно-культурная сфера, а иначе — «мифы и предания, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города» [Топоров 2003: 34]. Именно наличие этих элементов и создает внутри петербургского текста атмосферу повышенной знаковости, «которая, с одной стороны, связывает все воедино, уединоображивает текст, минимализирует случайность, а с другой стороны, толкает его к осознанию некоторых более глубоких структур и уровней» [Топоров 2003: 30]. Таким образом, духовно-культурная сфера, как составляющий элемент петербургского текста, представляет собой базис для возникновения необходимых связей между Петербургом реальным и Петербургом «мифологическим», т. е. тем городом, в котором большее значение имеет иносказание, а не факт действительности.

Петербург эсхатологичен по своей сути. Именно из этого вытекает его «крайность». Он как бы всегда на краю бездны и готов рух-

нуть туда в любой момент. Эсхатологичность Петербурга предполагает и возникновение образов тех, кто населяет темное пространство смерти и является олицетворением злого духа (в новелле Г. Иванова таким образом становится Бирон). Чаще всего эти inferнальные образы связаны с прошлым города. То есть зло, которое было посеяно вначале, обязательно даст свои ростки в будущем: «А зло состояло в нарушении законов природы, здравого смысла, человеческой жизни, говоря в общем, — справедливости» [Топоров 2003: 47]. Это самое злое начало не существует в конкретном прошлом, а оно как бы нависает над всей историей Санкт-Петербурга, сопровождает его каждый день. И, исходя из этого, наказание может постигнуть город в любой момент.

«Вот это “злое” начало, несомненно, во многом объясняет тему inferнального в Петербурге в разных ее вариантах — сатанинства, дьяволизма, чертовщины и бесовщины» [Топоров 2003: 47]. Отсюда же рождается психологический портрет человека, который с этим «инфернальным» миром соприкасался или соприкасается (Симон Брайтс у Г. Иванова, Германн у Пушкина и т. д.). Аномальные, патологические изменения в человеке в петербургском тексте объясняются не случайностью, а взаимодействием со злым началом.

Центральный inferнальный образ новеллы Г. Иванова — Бирон. «Бирон, Эрнст Иоганн, граф, герцог курляндский и семигальский и регент Российской империи, родился 23–13 ноября 1690 г., умер 28–18 декабря 1772 г.» [Ловягин 1908: 46]. Для многих, пожалуй, и хватило бы такой краткой исторической справки, но наш герой относится к особому роду людей — «злодеям». По крайней мере, именно так его нарекли при жизни и называют по сей день. Подобное отношение не беспочвенно: именно Бирон «создатель реакционного режима бироновщины (засилье иностранцев, разграбление богатств страны, всеобщая подозрительность, преследование недоброжелателей)» [Курукин 2014: 2].

В российском обществе периода «бироновщины» и более поздних лет активно распространялись слухи о том, что Эрнст Иоганн в подвалах Тайной канцелярии собственноручно пытал людей. Именно эта (так и неподтвержденная) часть биографии произвела впечатление на автора новеллы «Трость Бирона» Г. Иванова. Мы уже упоминали кадетский корпус, в котором проходило обучение юного Г. Иванова, построенный на участке, где в XVIII веке стояла Тайная канцелярия: «При графе Бироне ее окутывала шепотная

молва. Пыточные подвалы Канцелярии перевидали людей всех сословий, а учреждена она была, дабы карать оскорбителей чести государя и нарушителей общественного спокойствия» [Крейд 2007: 9].

В 1916 годах Иванов опубликовал новеллу «Трость Бирона» в еженедельном журнале «Огонек». В. Крейд пишет: «Новелла построена по всем правилам готического жанра: тайна, ужас, вмешательство сверхъестественных сил, зловещий фон, призраки, столкновение крестной силы с нечистой, отсутствие четких преград между сном и явью, наконец, загадочное помещение» [Крейд 2007: 117]. И далее исследователь уточняет: «В рассказе “Трость Бирона” сомкнулись несколько векторов творчества Георгия Иванова. Прежде всего знание русской истории, затем особенный интерес к петербургскому мифу и еще любовь к художественной старине, а также внимание ко всему загадочному, граничащему с метафизикой» [Крейд 2007: 118].

По сюжету новеллы, герой-рассказчик встречается на Дворцовой набережной странную личность в шоколадном пальто и с тростью. Этой загадочной личностью оказывается коллекционер «изысканных редких вещей» [Иванов 1993б: 174] Симон Брайтс. С момента своего появления этот таинственный гражданин в пальто удивляет не только героя-рассказчика, но и читателя: он нигде не служит, не работает, беспечно прогуливается по Петербургу, как человек ничем не обремененный, в постоянном сопровождении трости «коричнево-золотистого дерева с резной костяной ручкой» [Иванов, 1993б: 174]. У него обыкновенное бледное лицо с мелкими чертами, голубые глаза смотрят равнодушно, но в углу рта — странная резкая складка, делающая выражение лица необычным. Ясно только одно — он очень богат, и вся его деятельность сводится к коллекционированию дорогих вещей. Рассказчик очень точно описывает и «старомодный» костюм Симона, и обстановку антикварной лавки, в которой состоялось знакомство — все эти атрибуты изысканности и старины переносят героев в особый, отделенный от простого быта мир. «Ковры, шелка, венецианские драгоценные вышивки, гобелены, редчайший фарфор всего мира, дивные картины, чудесные гравюры — все это переполняло», отмечает рассказчик, полуподвальные комнаты Симона в старинном доме, причем этот дом расположен поблизости от дворца Бирона. Герой-рассказчик удивляется размерам библиотеки Брайтса и интересуется у него, не прочел ли он ее всю? Но Симон лишь отвечает: «Мне нравится, что все

эти книги принадлежат мне» [Иванов 1993б: 175]. Создается впечатление, что Брайтс не до конца осознает реальную цену всех этих предметов роскоши, которыми владеет. Позднее герою-рассказчику все же открывается страшная правда жизни Симона Брайтса. Оказывается, что своему роскошному и «беззаботному» существованию он обязан найденной им десять лет назад той самой трости, хозяином которой являлся некогда герцог Бирон. Трость оказывается проклятой, и Брайтс, сам того не подозревая, невольно заключает сделку с «дьяволом» — курляндским герцогом. Условия сделки просты: Симон в течение жизни получает все, что ему угодно, но за это каждый год в ночь с 27 на 28 сентября, как только часы бьют двенадцать, «черная и грешная душа овладевала его телом» [Иванов 1993б: 180], «и Бирон, кровожадный курляндский герцог, снова дышал и жил, чтобы терзать и мучить» [Иванов 1993б: 181].

Бирон в новелле Г. Иванова — олицетворение злого духа, та самая нечистая сила, которая населяет темное царство смерти, тесно связанное с инопространством Петербурга. Его образ в новелле сопровождается мотивами тьмы и смерти, окутан могильным холодом: «Голые стены веяли сыростью и запустением» [Иванов 1993б: 177], «сырой холод дохнул мне в лицо» [Иванов, 1993б, с.178]. Герцог представлен автором палачом, для него характерны повторяющиеся эпитеты: «...человек со зверским лицом, схватил Симона и поволок в угол», «человек со зверским и грубым лицом» [Иванов 1993б: 178]. Используя эпитет «зверское лицо», автор лишает герцога человечности, сравнивает его с кровожадным, диким зверем, чья основная цель — это терзать и мучить невинных жертв. Душа герцога, которая овладевала Симоном Брайтсом, «черная и грешная» [Иванов 1993б: 180]. Все эти средства используются автором для того, чтобы создать образ абсолютного зла, бесчеловечного, демонического и ненасытного. В нем нет ни одного проблеска света, ни капли человеческого. Оно живет и дышит лишь мучениями и терзаниями своих жертв, питается их болью и страданиями. (Отметим, что ранее встречи рассказчика с Симоном сопровождал мотив заката.)

Немаловажную роль в создании образа Бирона играет цветовая гамма. Комната в квартире Брайтса перед появлением Бирона озарена синевато-зеленым блеском трех свечей, болотным огнем камина. При появлении в комнате призрака (духа Бирона) мы наблюдаем те же сквозные детали: «И мне почудилось, что в окне

набережная и дворец Бирона на секунду вспыхнули тем же болотным отблеском, что камин и свечи» [Иванов 1993б: 178]. Согласно труду Гете «К учению о цвете (хроматика)», синий цвет, который мы можем наблюдать в нашей палитре, «всегда несет с собой что-то темное» [Гете, 1996], «синее вызывает в нас чувство холода, так же как оно напоминает нам о тени» [Гете, 1996]. Зеленый цвет (болотный), занимающий доминирующую позицию в цветовой гамме, сопровождающей Бирона, символизирует не только появление потусторонних, inferнальных сил, но и процесс гниения, разложения человеческой души. Болотный цвет — это цвет затхлости, застоя, стагнации.

В сцене появления призрака Бирона также присутствует и числовая символика: три свечи, горящие на столе, — плохая примета, предвещающая появление покойника. Также характерным для появления нечистой силы будет являться и время суток, обозначенное в новелле, — полночь. Как известно, в полночь пробуждаются темные, inferнальные силы.

Мы с уверенностью можем сказать, что новелла Г. Иванова вписана в контекст мифа о конце Петербурга. Именно эсхатологичность этого города обуславливает появление образов «населенников темного пространства смерти, преисподней или посланцев этого царства, носителей его духа, начала двоения, сомнительности, соблазна, петербургских морок, марев, горячечного бреда» [Топоров 2003: 47]. Бирон в новелле — это именно один из посланников этого темного пространства. Курляндский герцог и его деятельность — это зерно «злого» начала в Петербурге, ведь именно Бирон совершал преступления против человеческой жизни, справедливости и здравого смысла как такового. Неудивительно, что образ «великого герцога» сопровождает тему inferнального в новелле.

После встречи с духом Бирона в квартире Симона Брайтса герой-рассказчик переживает сильнейшее душевное потрясение. Границы между сном и реальностью в его сознании стираются, ему сложно понять, случилось ли это с ним наяву или во сне. Единственным свидетельством того, что он действительно посещал квартиру Симона Брайтса, становится его пальто, испачканное свежей грязью. Не в силах перенести столкновение с темными силами герой заболевает: три недели он лежит в сильной горячке. Можно сказать, что человеческая душа пыгается «очиститься» через физические страдания, избавиться от следов зла. Но болезнь — это не единственный исход

для того, кто сталкивается с петербургской чертовщиной. Смерть Симона Брайтса можно трактовать по-разному: с одной стороны, миф о Петербурге как о Некрополе предполагает смерть как способ избавления грешной души от страданий, которые преследуют ее в «проклятом городе». Но с другой — в новелле Г. Иванова мы можем видеть столкновение крестной силы с нечистой, ведь Симон просил рассказчика приехать к нему ночью и воспользоваться крестильным крестом. Смерть Симона Брайтса может рассматриваться и как победа сил божественных над бесовщиной. Об этом мы можем судить, исходя из финала произведения, где герой-рассказчик, находящий могилу Брайтса на Смоленском кладбище для иноверцев, «почувствовал странное успокоение» [Иванов 1993б: 182]. Окончательно герой избавляется от тревог после того, как пастор отслужил мессу над могилой Симона: «Но слова молитвы звучали так успокоительно, и я чувствовал, что сердце бьется ровно, черное облако тревоги отходит все дальше» [Иванов 1993б: 182]. Характерно также, что дата смерти Брайтса — 27 сентября — совпадает с церковным праздником Воздвижения Креста Господня. Таким образом, смерть Симона Брайтса можно трактовать и как преодоление душой влияния нечистых сил, примирение ее и избавление от греха.

Бирон в новелле является олицетворением вечного зла, некоего проклятия, висящего над городом. Символом этого бессмертного зла становится трость, ведь именно с того момента, когда человек берет ее в руки, он неосознанно заключает сделку со злом. Так же как Симон Брайтс нашел и утратил эту трость, какой-то человек, житель Петербурга, находил и терял ее раньше. Так же и кто-то после найдет утерянную Брайтсом трость и станет заложником дьявольского призрака Бирона. Таким образом, еще одним «героем» (к тому же заглавным), пусть и безмолвным и бездеятельным, становится трость Бирона. Именно она есть символ циклического зла, «вечного зла», зародившегося в начале и преследующего Петербург каждый миг его жизни.

Трость является символом статуса и роскоши: «Наличие хорошей трости и умение с нею обращаться указывали на высокое положение, безупречное воспитание и уровень благосостояния ее обладателя» [Епихина 2016]. Трость также служила символом власти, указывала на высокое положение ее обладателя. Часто слово «трость» упоминается в значении жезла, и даже в одном из толкований «жезл» определяется как «символ власти, высокого положе-

ния и т. п. в виде трости, небольшой палки (обычно резной, украшенной чем-л.)» [Большой Российский энциклопедический словарь, 2009]. Неудивительно, что в качестве атрибута Бирона была выбрана именно трость. На одном из своих прижизненных портретов (гравюра И. А. Соколова с несохранившегося портрета Л. Каравакка, 1740 г.) герцог Бирон изображен с тростью. Однако трость с гравюры и трость, описанная в новелле, отличаются формой рукоятки: в новелле она имеет резную костяную ручку, а трость с портрета подобной детали лишена.

Говоря об образе Петербурга-Петрограда в новелле, стоит отметить, что это не город «униженных и оскорбленных» с его доходными домами, желтыми стенами и грязью. Петербург Г. Иванова — это город царственный, имперский. Герой-рассказчик встречает Брайтса на Дворцовой набережной, близ Зимнего дворца. Шпиль Петропавловской крепости — один из символов культуры в петербургском тексте, по мнению В. Н. Топорова. Именно с точки зрения культурного наследия Г. Иванов изображает пространство Петербурга.

Одним из важных мотивов в творчестве Г. Иванова петербургского периода является мотив заката. В. Крейд пишет: «Тема заката сливается с темой Петербурга» [Крейд 1989: 138]. Для Г. Иванова закат — это самый поэтический феномен природы. Без него не обошлось и в «Трости Бирона»: «Солнце, заходя, еще тускло румянило волны, бледно озаряло Петропавловский шпиль и лица редких прохожих, шедших мне навстречу» [Иванов 1993б: 173]. Однако закат все же «тусклый», солнечные лучи как бы пробиваются сквозь туманность и серость, висящую в Петрограде. Перед нами возникает картина противоречивых красок: с одной стороны, туманный и серый весенний вечер, а с другой — закатное солнце, румянящее волны и освещающее Петропавловский шпиль. Здесь мы находим то природно-культурное противостояние, о котором говорил В. Н. Топоров: «Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода); культура — к вертикали, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу)» [Топоров 2003: 36].

Тема любви к искусству и старине, которая также играет немало важную роль в новелле, «как и следует ожидать, связана с мотивом закатов» [Крейд 1989: 139]. Эти две темы в творчестве Г. Иванова часто идут вместе, но такое сочетание чаще встречается у Иванова-поэта, чем у Иванова-прозаика. Например, в его стихотворении,

которое начинается со строк «Пожелтевшие гравюры,/Рамок круглые углы...» [Иванов 1993а: 144]:

В окна светит вечер алый
Сквозь деревья в серебре,
Золота инициалы
На прадедовском ковре... (курсив наш. — М. К.)

В новелле «Грость Бирона» тема любви к искусству и старине также сопровождает мотив заката. После первой встречи на вечерней набережной близ Дворцовой площади, герой-рассказчик и Симон Брайтс встречаются в антикварной лавке. Оба персонажа оказываются любителями искусства. Герой-рассказчик восклицает: «Я люблю старину! Хотя мои средства очень ограничены, я ухитрюсь все-таки собирать старинные вещи» [Иванов 1993б: 173]. Что для героя-рассказчика, что для Брайтса, истинное искусство, истинная культура кроется в вещах старинных, антикварных. Они видят ценность в этих свидетельствах прошлых дней. Для героя-рассказчика порой не столько важна денежная стоимость того или иного предмета искусства или просто раритетной вещицы, сколько его личное ощущение удовлетворения от соприкосновения с прошлым: «Неся домой какую-нибудь безделицу, гравюру или акварель, наконец купленную мною, мне кажется — я бываю счастливее многих богачей» [Иванов 1993б: 174]. Петербург-Петроград раскрывается как город искусства, высоких традиций. Но это искусство кроется не только в эстампах, акварелях и чайниках с поломанными ручками, но и в самом городе. Г. Иванов цитирует в новелле строчку из своего стихотворения «Тучкова набережная»: «Симон Брайтс жил на углу Тучковой набережной и одного из многочисленных узких переулков, где, по словам поэта, “окна сторожит глухая старина”» [Иванов 1993б: 174]. Именно в этих узких городских переулках кроется подлинная душа города, и великая, и ужасная, полная красоты, но окутанная страданием и смертью, как двойственен сам миф о Петербурге.

Стихотворение «Тучкова набережная» «соткано из образов, которые встречаются и в рассказе» [Крейд 2007: 117]. Это не только узкие переулки, где «окна сторожит глухая старина» [Иванов 1993а: 454], но и «Бирона дворец и парусников снасти» [Иванов 1993а: 454], на которые выходят окна квартиры Симона Брайтса. Данное сти-

хотворение В. П. Крейд относит к петербургской теме творчества Г. Иванова: «Стихотворение “Тучкова набережная”, дающее точное описание характерного уголка старого Петербурга, тесно связанного с русской историей, части города, полной литературных реминисценций» [Крейд 1989: 125]. Подобная связь стихотворения и новеллы открывает перед читателем дополнительные смысловые оттенки: для Г. Иванова было важно удержать как можно дольше форму Петербурга старого, «истинного», с его подлинной историей, культурой и бытом. Это было связано с тем, что на фоне военных действий Первой мировой войны и революционных событий внутри государства Российского, «прежний литературный быт разрушался» [Крейд, 1989, с.123]. Петроград продолжал изо всех сил удерживать статус литературной столицы, «хотя жизнь стремительно катилась к уровню пещерного существования» [Крейд 1989: 123]. И для автора, и для героя-рассказчика в любви к старине и искусству скрыто тяготение к прошлому, стремление удержать его, оттянуть момент разрушения культурного уклада города. Именно поэтому Петроград Г. Иванова — это не «дворовая», грязная и мрачная его сторона, а царственная, имперская, восхищающая архитектура и история. И однако именно в 1916 г. пишет Г. Иванов мрачный образ Бирона и его проклятой трости, как будто злое начало начинает торжествовать в городе.

Можно заключить, что миф о конце Петербурга раскрывается в творчестве Г. Иванова с новой точки зрения, соотношенной с социально-политическими катаклизмами в стране. Автор видит не только физическое разрушение и смерть, но и уничтожение культурного быта города, его наследия. И смерть культуры для него оказывается куда более устрашающей, чем смерть физической оболочки человека и города.

Стоит также отметить и то, что в первый месяц Первой мировой войны произошло переименование Санкт-Петербурга в Петроград. Именно этот вариант названия использует Г. Иванов в своей новелле. Подобное изменение связано с резким увеличением уровня антигерманских настроений, поэтому Петербург, названный на немецкий манер, переименовали в Петроград. Здесь стоит вновь вернуться к образу герцога Бирона. Как известно, сам герцог курляндский особой симпатии к России и ее народу никогда не испытывал и этого не скрывал. Поэтому появление его в новелле, написанной Г. Ивановым в годы войны с Германией, приобретает дополни-

тельный смысл. С этой точки зрения Бирон раскрывается не только как жестокий вельможа Российской империи и палач, но и как символ уничтожения российской культуры и разрушение наследуемых из поколения в поколение устоев.

Г. Иванов в своей новелле продолжает традиции мифа о конце Петербурга, однако в его трактовке можно найти и некоторые нововведения. Например, зло в «Трости Бирона» — незаметное, совершающееся тайно. Это не бушующая стихия, не преступник, о котором знает весь город. Это призрак, появляющийся по ночам и пытающийся людей. Он проникает в этот мир с помощью человека, который даже не подозревает о том, что зло творится его руками. Этот дух зла не оставляет следов, ведь человек, который распоряжался тростью, в случае ее потери, погибает от рук герцога, и на земле не остается никаких свидетельств его существования, кроме могильной плиты с датой смерти. Также стоит отметить, что дата смерти для «вступившего в сделку» — это дата нахождения им трости. Таким образом, человек как бы умирает для всего мира в тот момент, когда он соприкасается со злом и становится его марионеткой.

Помимо незаметности, зло у Г. Иванова отличается постоянством. Оно не случается единожды, как наводнение в «Медном всаднике» А. С. Пушкина, а совершается каждый день. Зло совершается руками «одержимого» человека, даже против его воли. Можно сказать, что Г. Иванов не перекладывает ответственность за совершаемое зло на сверхъестественные силы и те, что неконтролируемы людьми (стихия и пр.), а демонстрирует, что именно человек допускает зло в мир и именно руками человеческими это зло и орудует.

Красота имперского Санкт-Петербурга оплачена страданиями людей. Город как будто бы компенсирует свое «насильственное» с точки зрения сил природы появление тем, что волнует и терзает души и тела человеческие. Образ Петербурга амбивалентен: он и прекрасен (история, искусство, архитектура), и проклят (бесовские силы, дьяволизм, призраки прошлого). «Петербург — бездна, «иное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека» [Топоров 2003: 8].

Итак, мы увидели, как новелла Г. Иванова «Трость Бирона» может осмысляться в контексте петербургского текста. Нами были

выявлены ключевые образы, которые автор вводит в свой текст с целью раскрытия темы эсхатологичности и inferнальности Петербурга. Также мы проследили, как «злое начало», т. е. историческое прошлое Санкт-Петербурга, отзывается в творчестве писателей спустя века. Образы политических деятелей, чьи поступки пугали не только современников, но и последующие поколения, сопровождают весь петербургский текст. Эти посланники темного царства образуют один из важнейших пластов, необходимых для понимания семантики текста. Зло, которое они олицетворяют, вечно присутствует и в Петербурге, и в сверткесте, ему посвященном.

Г. Иванов в своей новелле демонстрирует зыбкую границу между темным царством зла и смерти и миром человеческим. Автором показано, что происходит с человеком, который с этим темным миром соприкасается. Исход контакта со «злым началом» для человека — это смерть. И избежать ее не получится, как бы тот ни пытался. Заключая сделку с представителем темного царства (в данном случае с Бироном), человек, конечно, получает все материальные блага, которые он пожелает, но цена за подобную роскошь — его жизнь и душа. Inferнальные силы, подчиняющие себе жизнь города и его жителей, питаются хаосом и страданиями.

Таким образом, «Трость Бирона» не только наследует традиции петербургского текста и его мифа, но и рождает нечто новое, уникальное, способное раскрыть петербургскую эсхатологичность с новой стороны.

ЛИТЕРАТУРА

Большой Российский энциклопедический словарь/репр. изд. М.: Большая Российская энцикл., 2009. URL: <https://goo.su/11Hz> (дата обращения: 08.05.2020).

Гете И.-В. К учению о цвете (хроматика). Психология цвета./И. В. Гете М.: «Рефл-бук», 1996. URL: <https://psyfactor.org/lib/gete.htm> (дата обращения: 08.05.2020).

Епихина Е. Опора для общества/Е. Епихина 2016. URL: <https://www.colors.life/post/577966/> (дата обращения: 08.05.2020).

Иванов Г. В. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. Стихотворения./Г. В. Иванов. М.: «Согласие», 1993а. 656 с.

Иванов Г. В. Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. Проза./Г. В. Иванов. М.: «Согласие», 1993б. 173–182 с.

Крейд В. П. Георгий Иванов/В. П. Крейд. М.: Молодая гвардия, 2007. 430 [2] с.

Крейд В. П. Петербургский период Георгия Иванова/ В. П. Крейд. СПб.: Эрмитаж, 1989. 190 с.

Курукин И. В. Бирон/И. В. Курукин. М.: Молодая гвардия, 2014. 2-е изд. 428 с.

Ловягин А. М. Русский биографический словарь в 25 томах. Том III. Бетанкур-Бякстер/А. М. Ловягин. СПб: «Тип. Главного Управления Уделов», 1908. 701 с.

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды./В. Н. Топоров. СПб: «Искусство-СПб», 2003. 616 с.

REFERENCES

Bolshoy Rossiiskiy enciclopedicheskiy slovar' // Moskva: Bolshaya Rossiiskaya enciclopedia, 2009.

Epihina E. Opora dlya obshchestva/E. Epihina. 2016. URL: <https://www.colors.life/post/577966/>

Gete I.-V. K ucheniyu o cvete (hromatika). Psihologiya cveta./ I. V. Gete. Moscow: "Refl-buk", 1996. URL: <https://psyfactor.org/lib/gete.htm>

Ivanov G. V. Sobranie sochinenij v 3-h tomah. T.1. Stihotvoreniya./ G. V. Ivanov. Moscow: "Soglasie", 1993a. 656 s.

Ivanov G. V. Sobranie sochinenij v 3-h tomah. T.2. Proza./ G. V. Ivanov. Moscow: "Soglasie", 1993b. 173–182 s. Tekst: neposredstvennyj.

Krejd V. P. Georgij Ivanov/V. P. Krejd. Moscow: Molodaya gvardiya, 2007. 430 [2] s.

Krejd V. P. Peterburgskij period Georgiya Ivanova/V. P. Krejd. Sankt-Peterburg: Ermitazh, 1989. 190 s.

Kurukin I. V. Biron/I. V. Kurukin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2014. 2-е изд. 428 с.

Lovyagin A. Russkij biograficheskij slovar' v 25 tomah. T. III. Betankur-Byakster. SPb: "Tip. Glavnogo Upravleniya Udelov", 1908. 701 s.

Toporov V. N. Peterburgskij tekst russoj literatury: Izbrannye trudy./V. N. Toporov. Sankt-Peterburg: "Iskusstvo-SPb", 2003. 616 s.

Науч. руководитель: Н. В. Барковская, д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ.

Данные об авторе

Кайсарова Мария Владимировна — студентка 3 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

E-mail: Мария Кайсарова kaisarovamv@gmail.com

Author's information

Kaisarova Maria Vladimirovna — 3th year student of Philologic Department of Ural State Pedagogical University.

Масалов А. Е.

ORCID: 0000-0002-2985-1170

Москва, Россия

E-mail: uchkuduk202@gmail.com

УДК 821.161.1-1

DOI 10.26170/ufv20-03-08

ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК МЕТАРЕАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ МЕХАНИЗМА РЕАЛИЗАЦИИ МЕТАФОРЫ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ XX века

Аннотация. В конце 1980-х гг. возникает поэтическая школа метареализма с особым образным языком и типом тропа, метаболей. В основе «третьего тропа» лежит механизм реализации метафоры, обусловленный эволюцией поэтического языка в XX веке. В статье предпринимается попытка показать место образного языка метареализма в развитии русской поэзии. Реализованная метафора в Серебряном веке изменяется от средства выражения «мистических переживаний» к постсимволистской концепции «Логоса», «Слова как такового». В соцреализме реализованная метафора или воспринималась как формальное излишество, или же подчинялась идеям «прирученного авангарда» конструктивизма. В эмиграции возникали идеи наследования постсимволизму или же опора на сюрреализм. Период «Оттепели» является переходным и для истории метафоры. С установлением парадигмы русскоязычного постмодернизма, распадающегося на два течения — концептуализм и небарокко, возникают и два новых типа метафоры: карнализация и метаболя: деконструкция, опустошение дискурса, и реконструкция, формирование особого метафизического пространства («метареальности»). Таким образом, метаболя возникает как средство построения сложной поэтической метафизики, учитывая открытия в области философии и науки (концепция мультиверса).

Ключевые слова: русскоязычная поэзия; русскоязычные поэты; поэтическое творчество; образный язык; поэтический язык; метареализм; метаболя; поэтические метафоры.

Masalov A. E.

Moscow, Russia

IMAGE LANGUAGE OF THE METAREALISM IN THE CONTEXT OF EVOLUTION OF THE MECHANISM OF IMPLEMENTATION OF THE METAPHOR IN RUSSOPHONE POETRY OF THE 20 CENTURY

Abstract. In the late 1980s, a poetic school of metarealism begins with a special image language and type of trope, metabola. The basis of the “third trope” is the mechanism of implementation of the metaphor due to the evolution of the poetic language in the twentieth century. The author attempts here to show the place of the image language of metarealism in the development of Russian poetry. The implemented metaphor in the Silver Age changes from the instrument of expressing “mystical experiences” to the post-symbolic concept of “Logos”, “The Word as such”. In socialist realism, the implemented metaphor was either perceived as a formal outlier or was subordinate to the ideas of the “tamed avant-garde” of constructivism. And in exile, poets relied on the idea of inheriting post-symbolism or surrealism. The “Thaw” period is transitional for the history of metaphor. Two new types of metaphor: carnalization and metabola: deconstruction, the desolation of discourse, and reconstruction, the formation of a special metaphysical space (“metareality”). Thus, the metabola arises as an instrument of constructing complex poetic metaphysics taking in account discoveries in the field of of philosophy and science (multiverse concept).

Keywords: Russian-language poetry; Russian-speaking poets; poetic creativity; figurative language; poetic language; meta-realism; metabole; poetic metaphors.

В 1984 году в № 1 журнала «Литературная учеба» публикуется поэма А. Парщикова «Новогодние строчки» с сопроводительной статьей К. Кедрова «Метаметафора Алексея Парщикова», в которой критик и философ артикулирует новый тип метафоры. Кедров пишет: «Такой метафоры раньше не было. Раньше все сравнивали. Поэт как солнце, или как река, или как трамвай. У Парщикова не сравнение, не уподобление. Он и есть все то, о чем пишет. Здесь нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека

вселенной. Это Метаметафора. Метаметафора отличается от метафоры как метagalaktika от галактики» [Кедров 1984].

Статья К. Кедрова является одним из первых метатекстов, описывающих тогда ещё только возникающую поэтическую школу, образный язык которой строится на метафизических свойствах метафоры. Данная школа была впоследствии названа метареализмом и первые годы ассоциировалась с именами трех поэтов: А. Еременко, И. Жданова и А. Парщикова. Затем с метареализмом начали связывать имена таких поэтов и писателей, как И. Кутик, А. Драгомощенко, В. Аристов, Ю. Арабов, А. Тавров, А. Иличевский, М. Шатуновский и др.

Одним из ключевых (и даже культовых) текстов метареализма считается сонет А. Еременко «В густых металлургических лесах»:

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.
Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дроздофила.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюснутых часах.
Последний филин сломан и распилен
и, кнопкой канцелярскою припилен
к осенней ветке к низу головой,
висит и размышляет головой,
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой?
[Еременко 2013: 128]

Анализом этого текста критик М. Н. Эпштейн манифестирует свою версию обозначения нового типа словесного образа — понятие «метабола». Согласно его работе «От метафоры к метаболе», в данном сонете «природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам, — техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплелись растительные и металлургические черты» [Цит. по: Эпштейн 2005: 154]. Другой исследователь, П. А. Ковалев видит в заглавном

образе сонета («металлургических лесах») «аберрацию восприятия, когда накрепко схватываются между собой значения металла и дерева. От первого остается индустриальная жесткость и статичность, от второго — способность к фотосинтезу и порождению органической энергии» [Ковалев 2013: 152]. Иными словами, метабола «металлургические леса» имеет буквальное, прямое значение. Подобный механизм обозначается термином «реализация метафоры», некогда введенным (по иному, разумеется, поводу) В. М. Жирмунским, который им обозначает «путь превращения метафоры в нечто реально существующее» [Жирмунский 1996: 321].

Возникновение образного языка метареализма было обусловлено множеством факторов, в том числе и литературной эволюцией. Многие исследователи находят в творчестве поэтов-метареалистов традиции символизма, а также традиции В. Маяковского, В. Хлебникова, В. Сосноры, Г. Айги, А. Вознесенского и т. д. [См.: Григорьев 2000: 718; Споры 1987; Степанов 2011; Темиршина 2012]. Так как с позиций современной лингвистической поэтики (по В. П. Григорьеву) считается, что «литературный процесс и развитие поэтического языка в его стилях связаны непосредственно и настолько тесно, что первый без второго всегда будет — в представлении наукой — выглядеть односторонним и малоокровным» [Григорьев 1979: 98], возникает необходимость в описании места образного языка метареализма с его доминантой (метаолой) в развитии поэтического языка XX века, а именно — в эволюции механизма реализации метафоры. В данной статье мы стремимся схематично и реферативно описать попытку подхода к данной комплексной проблеме, которой в последствии необходимо будет посвятить еще не одну научную работу.

Именно «в поэзии начала века (XX — *прим.* А. М.) реализация метафоры активизируется» [Кожевникова 1986: 18]. Ведь именно Серебряный век с его особыми художественными философиями делает реализованную метафору одним из важнейших аспектов поэтического языка неклассической художественности.

Реализованная метафора в символистской поэтике конца XIX–начала XX века используется для выражения «мистических переживаний» [Жирмунский 2001: 183] и имеет сложную структуру и расширенное значение. Однако, в 1910-х — 1930-х годах после кризиса символизма у поэтов исторического авангарда, акмеизма и других течений постсимволизма возникает особая философия самоценного

«самовитого» слова, или же в иной поэтологии — Логоса [Русская семантическая поэтика 1974]. В связи с этим усложняется и поэтическая семантика, изменяется и специфика реализованной метафоры, в которой аккумулируются представления о слове и мире, «воображаемая филология» [Григорьев 2000: 445–458, 731–736] и «доломерие Лобачевского» и выражается стремление создать самоценное, «самовитое» словосочетание-неологизм [Григорьев 2000: 735]. В. П. Григорьев обозначает этот процесс в поэтическом языке как условную смену «Парадигмы Блока» «Парадигмой Хлебникова» [Григорьев 2006: 671–673].

В 1932 году Постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» упраздняются литературные объединения и школы, с этого момента литературная традиция Серебряного века начинает восприниматься как прерванная, возникают попытки «законсервировать», сохранить культуру и философию русского модернизма. С другой стороны, эксперименты с метафорой и семантикой слова начинают восприниматься официальным искусством и официальной литературной критикой как формализм.

Поэтому реализованная метафора в произведениях поэтов, опирающихся на постреволюционный авангард (ЛЦК [Литературный центр конструктивистов — прим. А. М.] и наследующие ему поэтики), подчинялась конструктивистской идее, что «революционный субъект есть продукт заранее продуманных технологий» [Кукулин 2013: 356]. В поэзии эмиграции реализация метафоры, когда она возникает, построена, с одной стороны, на развитии постсимболистской акмеистической философии слова («Парижская нота»), а с другой, на взаимодействии с сюрреалистской эстетикой (Б. Поплавский). Второй аспект дает возможность некоторым исследователям обнаруживать в поэзии Б. Поплавского комплексные тропы, подобные метаболам [Аликин URL].

После «Оттепели» возникают новые художественные группы и течения в официальной и неофициальной культуре (шестидесятники, «тихая лирика», лирика бардов, ахматовские сироты, хеленукты, филологическая школа, СМОГ, лианозовская школа, трансфутуристы и т. п.), для которых модернизм и исторический авангард становятся художественными ориентирами. Литературный процесс данного периода характеризуется пафосом восстановления прерванной традиции, т. к. для эстрадных поэтов-шестидесятников также «были важны связи с поэтами Серебряного века» [Основные тенден-

ции 2007], как и для поэтов андеграунда. Весомым отличием было только то, что поэты официальной культуры во многом опирались и на опыт постконструктивизма и его поэтики, построенной на «приручении» модернизма партийным целям [См.: Кукулин 2019].

Отметим, что в основе поэтического языка 1950-х — 1970-х годов, по мнению В. Кривулина, лежит «принцип свертки исторического опыта в личное слово» [Каломиров 1985], в связи с чем изменяется и метафора, причем как в официальном, так и в неподцензурном литературных полях.

К примеру, некоторые критики и исследователи обнаруживают в творчестве А. Вознесенского и И. Бродского метаметафору [См.: Кедров 2006; Ранчин 2015]. Е. Степанов видит истоки традиции, развитой представителями метареалистического направления, в творчестве двух других поэтов, для которых в тот период метафора является важным аспектом их поэтического языка: это Г. Айги и В. Соснора. Критик находит и в творчестве этих двух поэтов, и в творчестве метареалистов не «третий троп», а «новый тип русского стихотворения. Стихотворение-метафору» [Степанов 2011]. А также при исследованиях поэтического языка В. Сосноры Л. Зубова отмечает специфические синекдохи, которые приобретают «метафорическое содержание» [Зубова 2009]. В. Полухина описывает подобные явления в поэтике И. Бродского: «...метафора у него нередко ометонимичена <...>, а метонимия метафоризирована» [Полухина 1995]. Иными словами, реализованная метафора в этот период имеет переходный характер, развиваясь между разными типами историзма (официальным и неофициальным) и построением неомодернистской метафизики (у Бродского).

Согласно М. Липовецкому, зачатки постмодернизма возникают на рубеже 1960–1970х годов, а расцвета данное направление достигает в 1980-х и распадается на два течения (или «больших стиля») — концептуализм и необарокко [Современная русская литература 2003, т. 2: 422–425].

Оба эти течения порождают свой тип реализованной метафоры. Так, для концептуального искусства характерен такой тип как карнализация. Карнализация (термин М. Н. Липовецкого) — «перенос дискурсивности на уровень телесности, лишь отчасти описываемый категорией “материализация метафор”» [Липовецкий 2013]. М. Н. Липовецкий считает, что это присуще в основном В. Сорокину, однако материализация дискурса присутствует и вобрази-

тельном искусстве раннего концептуализма. Например, «Угол зрения» и «Деревянная рубашка» Л. Сокова [Сидорова URL].

С другой стороны, метареализм, поэтическая школа в рамках парадигмы необарокко, дает иной тип взаимодействия тропов и реализации метафоры — метаболу, которая выражает «сдвиг традиционного поэтического языка в сторону языка научного [Северская URL] и становится способом выражения поэтической метафизики и онтологии, способом построения «пространства всеобщей родственности», в котором «любое отдельное бытие пребудет в новом открытом и по-новому замкнутом и создающемся мире» [Аристов 1997].

Отличия данных явлений вытекают из отличий концептуализма и метареализма (в широком плане — всего необарокко). И если карнализация — это деконструкция, опустошение дискурса, то метабол, наоборот, — реконструкция, формирование особого метафизического пространства («метареальности»).

Например, в строках уже названной поэмы А. Парщикова «Новогодние строчки» возникает следующий образ моря:

А что такое море? — это свалка велосипедных рулей,
а земля из-под ног укатила,
море — свалка всех словарей, только твердь
язык проглотила

[Парщиков 2014: 29].

Свалка становится понятием, соединяющим в себе море с велосипедными рулями, море со словарями. Параллелизм получившихся метабол свидетельствует о хаотичности мира, о восприятии автором его как свалки, об утрате «онтологической тверди», осознании, как считает М. Н. Липовецкий, «слабости языка» [Современная русская литература 2003, т. 2: 467].

Метареалистический образный язык позволяет и создавать ускользающие художественные миры, являющиеся рефлексией поэта над самим актом письма. Так, во второй части поэмы «Настурция как реальность» А. Драгомощенко описывает сразу три версии одной и той же ночной картины:

(Версия: ночью лучи разбитые вдребзги
синевой сгущенных стрекоз, связавших
полдень в узел слепящей пены...

Версия: ночью лучи раскрошены
стрекоз, сшивающих в низине
камыш с осокою, где пар слепящ,
где паутина лета, однако

ни стрекозы, ни того, что образовано
и образуется или смывается, —
но и чистейшие формы требуют грязи: версия.)
[Драгомощенко 2011: 419]

В данном фрагменте обнаруживаются метаболические образы, которые обладают разной степенью визуальных характеристик. Так, метабола «лучи разбитые вдребезги синевой сгущенных стрекоз» напоминает картины из символистской или сюрреалистической поэзии, однако контаминирующий с ней образ стрекоз, «связавших полдень в узел слепящей пены», разрушает не только хронотоп, но и возможность представить эту «ночную» картину. При этом механизм реализации метафоры делает возможным равноправное существование этих версий как вариантов многомерной реальности.

Метабола может служить и выражением поэтической философии «дословесного», работы с внутренней формой слова и культурными коннотациями. Так, в стихотворении А. Таврова «Гамлет-груша» синтез фрукта и героя шекспировской пьесы позволяет выстроить гротескный образ, деконструирующий культурные коннотации, и создать на этой основе новые:

Грушевидный Гамлет с половинкой груши совпал
[Тавров 2008: 22]

Таким образом, одним из результатов эволюции механизма реализации метафоры в поэтическом языке XX века стало появление метаболы. И если в начале эпохи модернизма через реализованную метафору символисты пытались изобразить синтез земного и трансцендентного посредством «мистического переживания», то в эпоху научно-технической революции, перехода к информационному обществу возникла необходимость в изображении многомерной реальности, основанной на достижениях в философской и в научной мысли, в первую очередь — на открытиях в области физики (концепция мультиверса), что и обусловило возникновение нового синтетического тропа.

В заключение стоит добавить, что под влиянием концептуализма и language school в генетически связанной с метареализмом «Линии Драгомощенко» метабола видоизменяется, утрачивая метафизические и приобретая аналитические (по аналогии с аналитической философией) свойства, порождая иную логику письма, однако эта проблема требует отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Аликин К. Комментарии к сборнику Бориса Поплавского «Флаги» // Поэтика Бориса Поплавского. URL: <http://poplavski.narod.ru/flagi.htm> (дата обращения: 24.07.2020).

Аристов В. Заметки о «мета» // Арион, 1997, №4 // Вавилон. Современная русская литература. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html> (дата обращения: 24.07.2020).

Григорьев В. П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 816 с.

Григорьев В. П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. 816 с.

Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 344 с.

Давыдова Т. Т., Сушилина И. К. Основные тенденции развития поэзии 1960–2000-х // Давыдова Т. Т., Сушилина И. К. Современный литературный процесс в России: Учебное пособие — М: МГУП, 2007. 364 с. // Институт открытого образования. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook699/01/part-006.htm> (дата обращения: 24.07.2020).

Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 456 с.

Еременко А. Матрос котенка не обидит: собрание сочинений. М.: Фаланстер, 2013. 376 с.

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та. 1996. 440 с.

Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 496 с.

Зубова Л. В. Синекдоха в поэзии Виктора Сосноры // НЛО, 2009, № 97 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/3/sinekdocha-v-poezii-viktora-sosnory.html> (дата обращения: 24.07.2020).

Каломиров А. [Кривулин В.] Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) // «Русская мысль» № 3601 за 27.12.85 // РВБ: Неофициальная поэзия. URL: <https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm> (дата обращения: 24.07.2020).

Кедров К. Метаметафора Алексея Парщикова // Литературная учеба, 1984, №1 // Викитека. URL: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_\(Кедров\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_(Кедров)) (дата обращения: 24.07.2020).

Кедров К. Метафора метаметафоры // Футурум АРТ №3 (13), 2006 // Читальный зал. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=8261> (дата обращения: 24.07.2020).

Ковалев П. А. Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса. Орел: Изд-во ОГУ, 2013. 243 с.

Кожневникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 256 с.

Кукулин И. Прирученная революционность: Разные типы трансформации авангардной поэтической традиции в конце 1920-х годов // Сто лет русского авангарда/Под ред. М. И. Катунян. М.: Научно-изд. центр «Московская Консерватория», 2013. С. 334–356.

Кукулин И. «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснога и эволюция русской поэзии второй половины XX века // НЛО, 2019, № 160 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2019/6/tuda-gde-net-ya-viktor-sosnoga-i-evolyucziya-russkoj-poezii-vtoroj-poloviny-xx-veka.html> (дата обращения: 24.07.2020)

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature, Volume 3, Issues 2–3, 1974, P. 47–82 // Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений. URL: <https://gumilev.ru/acmeism/8/> (дата обращения: 24.07.2020)

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // НЛО, 2013, № 120 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/sorokin-trop-karnalizacziya.html> (дата обращения: 24.07.2020).

Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. 224 с.

Полухина В. Опыт Словаря тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи») // Митин журнал, № 52, 1995 // Вави-

лон. Современная русская литература. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj52/poluhina.html> (дата обращения: 24.07.2020).

Ранчин А. М. «Метаметафора» в поэзии Иосифа Бродского // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. № 16, 2015. С. 160–165

Сидорова Н. 9 хрестоматийных работ Леонида Сокова // Новая Третьяковка // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1560> (дата обращения: 24.07.2020).

Северская О. О «синтезе поэзии, философии и науки» в современном авангарде // Антология Футурум-арт // Читальный зал URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=13107> (дата обращения: 24.07.2020).

Степанов Е. Метафора. Метаметафора. Метабола // Литературно-художественный журнал «Дети Ра», №9 (83), 2011 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2011/9/metafora-metafora-metabola.html> (дата обращения: 24.07.2020).

Тавров А. Зима Ахашвероса. Книга стихотворений. М: Русский Гулливер, Центр современной литературы, 2008. 64 с.

Темришина О. Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: монография. М.: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. 290 с.

Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. 495 с.

REFERENCES

Alikin K. Kommentarii k sborniku Borisa Poplavskogo “Flagi” // Poetika Borisa Poplavskogo. URL: <http://poplavski.narod.ru/flagi.htm> (access date: 24.07.2020).

Aristov V. Zametki o “meta” // Arion, 1997, №4 // Vavilon. Sovremennaya russkaya literatura. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html> (access date: 24.07.2020).

Grigor’ev V. P. Budetlyanin. М.: YAzyki russkoj kul’tury, 2000. 816 s.

Grigor’ev V. P. Velimir Hlebnikov v chetyrekhmernom prostranstve yazyka: Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody. М.: Yazyki slavyanskih kul’tur, 2006. 816 s.

Grigor’ev V. P. Poetika slova. Na materiale russkoj sovetskoj poezii. М.: Nauka, 1979. 344 s.

Davydova T. T., Sushilina I. K. Osnovnye tendencii razvitiya poezii 1960–2000-h // Davydova T. T., Sushilina I. K. Sovremennyj literatur-

nyj process v Rossii. Uchebnoe posobie. M.: MGUP, 2007. 364 s. // Institut otkrytogo obrazovaniya. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook699/01/part-006.htm> (access date: 24.07.2020).

Dragomoshchenko A. Tavtologiya: Stihotvoreniya, esse. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 456 s.

Eremenko A. Matros kotenka ne obidit: sobranie sochinenij. M.: Falanster, 2013. 376 s.

Zhirmunskij V. M. Vvedenie v literaturovedenie: kurs lekcij. SPb.: Izd-vo S.-Peterburg. un-ta. 1996. 440 s.

Zhirmunskij V. M. Poetika russkoj poezii. SPb.: Azbuka-klassika, 2001. 496 s.

Zubova L. V. Sinekdoha v poezii Viktora Sosnory // NLO, 2009, № 97 // Zhurnal'nyj zal. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/3/sinekdoha-v-poezii-viktora-sosnory.html> (access date: 24.07.2020).

Kalomirov A. [Krivulin V.] Dvadcat' let novejshej russkoj poezii (Predvaritel'nye zametki) // "Russkaya mysl'" № 3601 za 27.12.85 // RVB: Neoficial'naya poeziya. URL: <https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm> (access date: 24.07.2020).

Kedrov K. Metametafora Alekseya Parshchikova // Literaturnaya ucheba, 1984, № 1 // Vikiteka. URL: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Meta-metajfora_Alekseja_Parshchikova_\(Kedrov\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Meta-metajfora_Alekseja_Parshchikova_(Kedrov)) (access date: 24.07.2020).

Kedrov K. Metafora metametafor // Futurum ART № 3 (13), 2006 // Chital'nyj zal. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=8261> (access date: 24.07.2020).

Kovalev P. A. Postmodernistskie techeniya v russkoj poezii i specifika sovremennogo literaturnogo processa. Orel: Izd-vo OGU, 2013. 243 s.

Kozhevnikova N. A. Slovo-upotreblenie v russkoj poezii nachala XX veka. M.: Nauka, 1986. 256 s.

Kukulin I. Priruchennaya revolyucionnost': Raznye tipy transformacii avangardnoj poeticheskoj tradicii v konce 1920-h godov // Sto let russkoj avangarda/Pod red. M. I. Katunyan. M.: Nauchno-izd. centr "Moskovskaya Konservatoriya", 2013. S. 334–356.

Kukulin I. "Tuda, gde net YA...": Viktor Sosnora i evolyuciya russkoj poezii vtoroj poloviny XX veka // NLO, 2019, № 160 // Zhurnal'nyj zal. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2019/6/tuda-gde-net-ya-viktor-sosnora-i-evolyuciya-russkoj-poezii-vtoroj-poloviny-xx-veka.html> (access date: 24.07.2020).

Levin Yu. I., Segal D. M., Timenchik R. D., Toporov V. N., Civ'yan T. V. Russkaya semanticheskaya poetika kak potencial'naya kul'turnaya

paradigma // Russian Literature, Volume 3, Issues 2–3, 1974, P. 47–82 // Nikolaj Gumilyov: elektronnoe sobranie sochinenij. URL: <https://gumilev.ru/acmeism/8> (access date: 24.07.2020).

Lejderman N. L., Lipoveckij M. N. Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij: V 2 t. T. 2: 1968–1990. M.: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2003. 688 s.

Lipoveckij M. Sorokin-trop: karnalizaciya // NLO, 2013, № 120 // Zhurnal'nyj zal. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/sorokin-trop-karnalizaciya.html> (access date: 24.07.2020).

Parshchikov A. Dirizhabli. M.: Vremya, 2014. 224 s.

Poluhina V. Opyt Slovarya tropov Brodskogo (na materiale sbornika “CHast' rechi”) // Mitin zhurnal, № 52, 1995 // Vavilon. Sovremennaya russkaya literatura. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj52/poluhina.html> (access date: 24.07.2020).

Ranchin A. M. “Metametafora” v poezii Iosifa Brodskogo // Russkaya filologiya: uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta. № 16, 2015. S. 160–165

Sidorova N. 9 hrestomatijnyh rabot Leonida Sokova // Novaya Tret'-yakovka // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1560> (access date: 24.07.2020).

Severskaya O. O “sinteze poezii, filosofii i nauki” v sovremennom avangarde // Antologiya Futurum-art // Chital'nyj zal URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=13107> (access date: 24.07.2020).

Stepanov E. Metafora. Metametafora. Metabola // Literaturno-hudozhestvennyj zhurnal “Deti Ra”, № 9 (83), 2011 // Zhurnal'nyj zal. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2011/9/metafora-metametafora-metabola.html> (access date: 24.07.2020).

Tavrov A. Zima Ahashverosha. Kniga stihotvorenij. M: Russkij Gulliver, Centr sovremennoj literatury, 2008. 64 s.

Temirshina O. R. Tipologiya simvolizma: Andrej Belyj i sovremennaya poeziya: monografiya. M.: IMPE im. A. S. Griboedova, 2012. 290 s.

Epshtejn M. N. Postmodern v russkoj literature: ucheb. posobie dlya vuzov. M.: Vyssh. shk., 2005. 495 s.

Научный руководитель: Доманский Ю. В., д. филол. н., профессор.

Данные об авторе

Масалов Алексей Евгеньевич — аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики института филологии и истории ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», Москва, Россия.

E-mail: uchkuduk202@gmail.com

Author's information

Masalov Alexey Evgen'evich — postgraduate student of Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

Алексеев И. А.

ORCID: 0000-0002-5989-2627

Екатеринбург, Россия

E-mail: alex111_95@list.ru

УДК 821.161.1-31(ПриговД. А.)

DOI 10.26170/ufv20-03-09

ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕАЛИЙ КАК ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ПРИЕМ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Д. А. ПРИГОВА «КАТЯ КИТАЙСКАЯ»)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению повествовательных приемов в романе Д. А. Пригова «Катя китайская», направленных на трансформацию «китайских» реалий. В тексте произведения сведения о культуре Китая используются автором для совмещения фактологических основ и художественного вымысла. Во-первых, многочисленным искажениям подвергаются слова, имеющие китайское происхождение (заимствования, фонетические транскрипции фраз). Во-вторых, в романе активно используется стереотипизация, которая может быть рассмотрена как на уровне языковых номинаций, так и через призму образной структуры. Возможны также разнообразные сочетания указанных приемов, порождающие более сложные формы трансформаций реальной действительности в произведении. Таким образом, «Китай» в тексте можно рассматривать как пространство для авторских экспериментов с повествовательной техникой, нацеленных на обогащение художественного языка.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; литературные образы; романы; китайский текст; китайские реалии; повествовательные приемы.

Alekseev I. A.

Ekaterinburg, Russia

CHINESE REALIA TRANSFORMATIONS AS A NARRATIVE DEVICE (A STUDY OF THE NOVEL BY DMITRY PRIGOV “KATJA KITAJSKAJA” (KATE CHINESE))

Abstract. This paper observes narrative devices in the novel by Dmitri Prigov “*Katja kitajskaia*” (Kate Chinese) that transforms Chinese realia. In the noted text representation of Chinese culture involves both fictional and fact-based details. First of all, there are plenty of originally Chinese words and phrases that were consciously mutilated by the author. Next, there are various forms of stereotypization. In the novel those could be pointed out as naming units or images. Listed devices could be combined in many ways, representing even more complicated transformations. From this perspective, “China” in the text could be viewed as a space for writing innovations and experiments with language.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; literary images; novels; Chinese text; Chinese realities; narrative techniques.

Объектом настоящей статьи послужил роман Дмитрия Александровича Пригова «Катя китайская»; предметом — соотношение реального и ирреального в нем. Уже исходя из названия произведения становится очевидно, что в фокусе авторского внимания будет находиться национальная специфика Поднебесной. Аннотация же к изданию 2007 г. и вовсе регистрирует место действия как: «Китай, столь же реальный, сколь и вымышленный». Ниже по её тексту также можно обнаружить весьма характерную фразу: «Д. А. Пригов верен себе: его причудливый художественный мир основывается на этнографической точности реалий, фантастике и гротеске» — сочетания, немислимые для проведения собственно исторического анализа. Заслуживает внимания и «говорящий за себя» подзаголовок романа — «чужое повествование». В предлагаемой работе предпринимается попытка показать, как ирония и серьезность сосуществуют в художественном мире романа, помогая конструировать «правдоподобный» Китай.

В первую очередь, необходимо сформулировать проблему источников. В тексте романа приводится довольно обширный круг

сведений о культуре Поднебесной: среди них и традиционные названия блюд, и демонстрация значимости омонимии, на примере языковой игры (идентичность звучания иероглифов «обезьяна» и «аристократ»), и дозированно используемые ссылки на философию (в пример можно привести упоминание Дун Чжуншу — далеко не самого тиражируемого в отечественном дискурсе китайского философа династии Хань [Духовная культура Китая 2006: 254]). Помимо этого, с достаточным количеством подробностей воссоздан быт эмигрантской семьи. Принимая во внимание, что Дмитрий Александрович никогда не посещал Китая, а его жена — Надежда Георгиевна Бурова если и была информантом, то не в столь значительной степени, необходимо полагать, что при создании текста автор использовал широкий круг источников: от воспоминаний эмигрантов, до всевозможных справочных материалов и пособий¹. Вероятно также, что выбор такой принципиально «неосвоенной» русским сознанием страны был также сознательным. Согласно недавно проведенному диссертационному исследованию, проблемы восприятия и интерпретации являются ключевыми для формирования «китайского текста» русской литературы [Красноярова 2019: 15]. И роман «Катя китайская» вполне отвечает этим требованиям.

Отправным пунктом для размышлений может служить следующее высказывание от лица рассказчика:

«Мне же довелось побывать в оставленном городе ее детства. Несколько часов езды от Пекина в переполненном поезде, забитом невзрачно одетыми смуглыми жителями пригородов и удаленных деревень, — и я на улицах Тяньцзиня. Но без гида, без единого китайского слова в своем словаре. Разве только: Ниньхао (спасибо)» [Пригов 2007: 47].

Важнее несовпадения опыта рассказчика и автора здесь тот факт, что «ниньхао» — более вежливая форма, пожалуй, самого известного китайского слова «нихао» (你好), обозначающего приветствие, но никак не благодарность. Ниже по тексту такое же «авторское словопотребление» демонстрирует и главная героиня, выросшая в Китае и, исходя из замысла произведения, хорошо владеющая языком Поднебесной [Пригов 2007: 106]. Так, приведенную незначительную реплику можно рассматривать как своеобразный «пароль» — приглашение автором читателя к игре условностей.

¹ Данные сведения сообщила Н. Г. Бурова в частном письме автору данной статьи.

Обратим внимание на другие случаи искажения языка. Часто задействуется неканонический вариант русской транскрипции китайских слов. На сегодняшний день устоявшимся системным вариантом записи китайских слов является Традиционная русская транскрипция (ТРТ), разработанная Н. Я. Бичуриным и обработанная П. И. Кафаровым в XIX в. [Духовная культура Китая 2008: 177]. В тексте можно встретить точные соответствия ей: к примеру, безошибочно передано название главного места действия — города Тяньцзинь (天津), китайский аналог слова «няня» — «ама» (阿妈), и даже целые фразы: «Ни бу ши Хун дан, ни ши Бай дан» (你不是红党, 你是白党) — «Ты не из красной, а из белой партии». Наравне с этим встречаются незначительные отступления на уровне одного звука: например, «Мао джу си» вместо «Мао чжу си» («Председатель Мао»; 毛主席) или «па-куа» вместо «ба-гуа» («Восемь триграмм»; 八卦), «мей» вместо «май» («пульс»; 脉) и др. Однако в романе встречаются и более сильные aberrации, когда можно лишь пытаться угадать верное понятие: «дау-унг» предположительно имеет соответствие «да-фэн» («большой ветер»; 大风); «высокие горы Тен Шэ», за которыми, вероятно, скрывается исходное «Паньшань» (盘山) — горный массив к северу от Тяньцзиня.

Заслуживают внимания и другие случаи лингвистических обманок:

«Девочка пригляделась и разглядела достаточно крупных, размера с утку, птиц. “Сампаны”, — объяснила мать. С их помощью рыбаки и вылавливали рыбу» [Пригов 2007: 57].

Согласно словарю, «сампан» — это заимствование диалектного чтения слова «шаньбань» (舢板), обозначающее «маленькую лодку» [Большой китайско-русский словарь].

«И до того ей не раз доводилось слышать рассказы про жутких большевиков. Они смешивались в ее голове с историями про хунхузов. Эта кличка повелась за ними от «чинг-хунгз» — то же самое насилие, по-китайски» [Пригов 2007: 143].

Слово «хунхуз» (红胡子) также представляет собой заимствование из китайского языка, имеющее значение «разбойник» или «бандит». В буквальном переводе — «хунхуцзы» означает «красно-» или «рыжебородые», где 红 — это «красный», а 胡子 — «борода». Приводя свой вариант происхождения слова, автор, вероятно, иронизирует над обилием существующих этимологических версий. Среди них, например, представления о том, что разбойники исполь-

зовали для маскировки театральную атрибутику [Соковнин 1903]. Также высказывалось мнение, что первоначально слово «хунхуцзы» использовалось в отношении северных «варварских» народностей, отличавшихся от китайцев цветом растительности на лице [Смирнов 2013: 218].

Во всех рассмотренных случаях вольного обращения с реалиями причиной авторских искажений могло быть использование устаревших или диалектных сведений, например, подчерпнутых из воспоминаний эмигрантов, а также работа с ненадежными источниками. Следует отметить, что некорректная передача китайских слов не редкость: например, в первых кадрах нашумевшего фильма «Викинг» имя вождя китайского народа Мао Цзэдуна также дано в не стандартизированном написании («Мао Дзе Дун»). Однако, принимая во внимание художественную манеру Д. А. Пригова, вполне допустима и сознательная «дополнительная» шифровка исходных реалий, что можно рассматривать как форму игры с читателем. При этом можно предположить, что такие манипуляции вполне могли носить самоценный характер.

Далее необходимо сказать о присутствующих приемах стереотипизации описываемых реалий, которые, в свою очередь, также могут быть разделены на несколько «степеней». Самым прямолинейным способом создания дистанции «свой» — «чужой» представляется использование эпитетов, содержащих в себе национальные, этнические или религиозные семы, актуализирующие устойчивые коннотации читательского сознания. Можно привести несколько примеров:

«Они посверкивали, как расплавленные капельки перламутра, под обжигающим азиатским солнцем». <...> «Рядом, настороженно улыбаясь круглым буддийским лицом (ну, полубуддийским), стоял приземистый дядя Митя» [Пригов 2007: 33].

«Драконы, тигры, мудрецы, цветущие вишни, райские птицы, горные потоки! Все производимое почти тогда уже миллиардом неприхотливых и умелых китайских рук» [Пригов 2007: 34].

«И снова — бесконечное глухое желтеющее пространство» [Пригов 2007: 212].

Похожим эффектом обладают описания предметов быта, в которых зачастую воспроизводятся либо клишированные характеристики («резной», «блестящий», «мелкий»), либо черты, маркирующие «иное» пространство («таинственный», «заманчивой», «загадочный»).

Отдельного внимания здесь заслуживает образ «дракона». «Мифическая» природа этого образа уже становилась предметом анализа (см. [Хабидулина 2013]), и в данном случае важнее сделать акцент на универсальности и частотности его проявлений. Как предмета быта он встречается на «ворсистых ковриках», «дверях», в качестве элементов архитектурного декора и самодостаточных украшений. Вероятно, «дракон» является одним из самых частотных слов всего романа. Вместе с тем показательно, что в данном случае автор не дает китайского обозначения дракона — «лун» (龍). Кроме того, стоит отметить, что все многообразие вариаций образа дается с позиции внешнего наблюдателя (возможно, самой героини), не фиксирующего внутренних градаций китайской культуры. За свою многовековую историю образ «дракона» накопил ассоциации со всеми пятью элементами («у-син»; 五行), а не только с водой, как отмечается в тексте. Существует огромное количество внутренних классификаций образа: в зависимости от материала изготовления, позы, места обитания и иных признаков [Духовная культура Китая 2007: 508]. В декоративном искусстве также выделяют «девять сыновей дракона» («лун шэн цзю цзы»; 龙生九子) — все они похожи на дракона, но обладают различными свойствами. Среди них можно назвать, например, Цзяо-ту (椒图), служащего украшением дверной ручки, и Суань-ни (狻猊), помещаемого на курильницы [Духовная культура Китая 2010: 630]. В приговском романе встречается только слово «дракон», поэтому, несмотря на свое центральное место в романе, действительная глубина образа дракона остается за рамками повествования.

Наконец, стереотипы активно используются автором для стилизации, особенно наглядно проявляющей себя в разнообразных «квазикитайских» названиях. Среди примеров встречаются фрагменты, отмеченные неприкрытой иронией (*«Женские же мастера знали огромное количество затейливых причесок — козий хвост, взъерошенная птица, извивающиеся змеи, взметнувшийся дракон, бурный поток, склоняющаяся вишня, осыпающиеся листья. Слыхали про такие?»*) [Пригов 2007: 81], а также примеры весьма удачной мимикрии под реально существующие номинации (*«Суп, не в пример европейскому порядку, подавался в самом конце. Потом следовала бесчисленная смена блюд. Немногие подобные помещения носили поэтические названия, начертанные на золотых досках у входа, — “Восход в саду лимонов”, “Гора, покрытая синими снегами”, “По-*

ток, уносящий осенние листья”. Сходными же были названия блюд. Курица называлась Райской птицей, а рыба — Водяным драконом» [Пригов 2007: 184]).

Можно сравнить эти изысканные наименования блюд с названием «яйца феникса» (鳳凰蛋) для обозначения яичницы из куриных яиц или с номинацией «дракон, затаившийся в нефритовом дворце» (玉宮藏龍) для тофу, жаренного с амурским вьюном.

Особое значение такие стилизации приобретают, будучи совмещенными с реалиями, имеющими референцию в действительности. Так, в тексте произведения упоминается знаменитый Запретный город:

«Говорят, на внутренней поверхности стен уже земного Дворца небесной гармонии в Запретном городе Пекина с давних времен их, драконов, изображено в количестве 13 946 или 13 948» [Пригов 2007: 30].

Примечательно здесь не столько упоминание «фактологически точного» числа образов или оксюморонное сочетание «земного» и «небесного» (исходя из сопоставления с «Небесным дворцом — «Тяньгун»; 天宮), сколько само название «Дворец небесной гармонии». В Запретном городе действительно присутствуют «Дворец небесной чистоты» или «Цяньцингун» (乾清宮) — одно из самых узнаваемых зданий всего комплекса, «Зал Великой гармонии» («Тайхэдянь»; 太和殿) и Зал «Сохранения гармонии» («Баохэдянь»; 保和殿). Комбинации отдельных элементов названий позволяют автору создать новое строение уже в художественном пространстве «по образу и подобию» реальных памятников архитектуры и обмануть русскоязычного читателя.

В заключение можно остановиться еще на одном примере, объединяющем в себе рассмотренные виды игры и трансформаций. Речь идет о следующем фрагменте:

«Танцам же под патефон, называвшийся викторолой, под нежно-печального Вертинского и всякие безымянные мелодии девочку обучала дочь корейского посланника, в доме которого обитал мудрый попугай по имени Конфуций. Строго взглянув на всякого вошедшего, он произносил из книги Сан Дзу Чинг: “Люди рождаются с чистой душой!”» [Пригов 2007: 79].

Кличку попугая «Конфуций» можно интерпретировать в русле сравнительно нейтральных практик массовой культуры (ср. с кличкой собаки Эмметта Брауна «Эйнштейн» из трилогии «Назад в буду-

щее»). Однако если учитывать переносное использование слова «попугай» в русском языке («О том, кто повторяет чужие слова, не имея собственного мнения» [Толковый словарь Ожегова]), то в русле авторских игровых стратегий, образ «попугая Конфуций» прочитывается как скрытая насмешка над консервативностью традиционной китайской культуры, нацеленной на воспроизведение готовых форм. В аналогичном же «псевдоглубокомысленном» ключе можно трактовать и реплику птицы: в мире произведения, уже испытавшем на себе ужасы Второй мировой войны, подобная «вечная истина» звучит с оттенком иронии. Источник же фразы тщательно зашифрован по разобранным выше схемам. Вероятно, его можно атрибутировать как парафраз первых двух сентенций «Троесловия» или «Сань цзы цзин» (三字经) — своеобразного древнего китайского букваря, переведенного на русский язык Н. Я. Бичуриным. В его варианте перевода эта реплика звучит так: «Люди рождаются на свет/Собственно с доброю природою» («Жэнь чжи чу/Син бэнь шань»; 人之初/性本善) [Бичурин].

Подводя итог, можно заключить, что в своем романе Д. А. Пригов выстраивает целую систему кривых зеркал, непредсказуемо преломляющих китайскую культуру. «Неизведанная» Поднебесная предстает оптимальным пространством для авторских экспериментов, предоставляя автору широкий спектр приемов обогащения художественного языка. Вместе с тем, читателям предлагается не просто мозаика, собранная из множества «расчетливо искаженных» реалий, но поле для размышления о подлинности нашей собственной обыденной действительности. То, что сегодня выглядит неоспоримым фактом, завтра может оказаться слухом или раскрытой фальсификацией.

ЛИТЕРАТУРА

Бичурин Н. Я. Саньцзыцзин или Троесловие. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/Bicurin/Troeslovie/text1.htm> (дата обращения: 24.04.2020).

Большой китайско-русский словарь. URL: <https://bkrs.info/> (дата обращения: 18.08.2020).

Духовная культура Китая/гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. Лит., 2006. Т. 1: Философия/ред. М. Л. Титаренко и др. 2006. 727 с.

Духовная культура Китая/гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. Лит., 2006. Т. 2: Мифология. Религия/ред. М. Л. Титаренко и др. 2007. 869 с.

Духовная культура Китая/гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. Лит., 2006. Т. 3: Литература. Язык и письменность/ред. М. Л. Титаренко и др. 2008. 855 с.

Духовная культура Китая/гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. Лит., 2006. Т. 6 (дополнительный): Искусство/ред. М. Л. Титаренко и др. 2010. 1031 с.

Красноярова А. А. Китайский текст русской литературы. Дисс. Канд. Филол. Наук. 10.01.01. Русская литература. Пермь. 2019. 296 с.

Пригов Д. А. Катя китайская (чужое повествование). М.: Новое литературное обозрение. 2007. 240 с.

Смирнов С. В. Русские эмигранты и хунхузы в Маньчжурии // Общество и государство в Китае. 2013. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-emigranty-i-hunhuzy-v-manchzhurii-1920-1930-egg> (дата обращения: 24.04.2020).

Соковнин М. А. Хунхузы Маньчжурии // Военный сборник. 1903. № 12. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/XIX/1880-1900/Sokovnin_M_A/text1.htm (дата обращения: 24.04.2020).

Толковый словарь Ожегова. URL: <http://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 18.08.2020).

Хабибуллина М. Н. Репрезентация «Культурного инога» в романе Д. А. Пригова «Катя китайская» // Политическая лингвистика. 2013. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-kulturnogo-inogo-v-romane-d-a-prigova-katya-kitayskaya> (дата обращения: 24.04.2020).

REFERENCES

Bichurin N. Ya. San'tszytszin ili Troeslovie. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/Bicurin/Troeslovie/text1.htm> (access date: 24.04.2020).

Bol'shoy Kitaysko-Russkiy Slovar'. URL: <https://bkrs.info/> (access date: 18.08.2020).

Dukhovnaya kul'tura Kitaya/ed. by M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. M.: Vost. Lit., 2006. Vol. 1: Filosofiya/ed. by M. L. Titarenko and others. 2006. 727 p.

Dukhovnaya kul'tura Kitaya/ed. by M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. M.: Vost. Lit., 2006. Vol. 2: Mifologiya. Religiya/ed. by M. L. Titarenko and others. 2007. 869 p.

Dukhovnaya kul'tura Kitaya/ed. by M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. M.: Vost. Lit., 2006. Vol. 3: Literatura. Yazyk i pis'mennost'/ed. by M. L. Titarenko and others. 2008. 855 p.

Dukhovnaya kul'tura Kitaya/ed. by M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. M.: Vost. Lit., 2006. Vol. 6 (dopolnitel'nyy): Iskusstvo/ed. by M. L. Titarenko and others. 2010. 1031 p.

Krasnoyarova A. A. Kitayskiy tekst russkoy literatury. Diss. Kand. Filol. Nauk. 10.01.01. Russkaya literatura. Perm'. 2019. 296 p.

Prigov D. A. Katya kitayskaya (chuzhoe povestvovanie). M.: Novoe literaturnoe obozrenie. 2007. 240 p.

Smirnov S. V. Russkie emigranty i khunkhuzy v Man'chzhurii // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae. 2013. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-emigranty-i-hunhuzy-v-manchzhurii-1920-1930-egg> (access date: 24.04.2020).

Sokovnin M. A. Khunkhuzy Man'chzhurii // Voennyysbornik. 1903. №12. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/XIX/1880-1900/Sokovnin_M_A/text1.htm (access date: 24.04.2020).

Tolkovyy slovar' Ozhegova. URL: <http://slovarozhegova.ru/> (access date: 18.08.2020).

Khabibullina M. N. Reprezentatsiya "Kul'turnogo inogo" v romane D. A. Prigova "Katya kitayskaya" // Politicheskaya lingvistika. 2013. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-kulturnogo-inogo-v-romane-d-a-prigova-katya-kitayskaya> (access date: 24.04.2020).

Данные об авторе

Алексеев Иван Алексеевич — магистрант 2 курса специальности мировая литература департамента «Филологический факультет» Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета.

Адрес: 620075, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: alex111_95@list.ru

Author's information

Alekseev Ivan Alekseevich — first-year magistrate of specialty world literature of the Department of Philology, the Ural Humanitarian Institute, Ural Federal University.

Меланин А. М.

ORCID: 0000-0002-2442-9480

Екатеринбург, Россия

E-mail: alexmel111@mail.ru

УДК 821.161.1-31(Слановский А.)

DOI 10.26170/ufv20-03-10

«ПЕРВОЕ ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ» А. СЛАПОВСКОГО КАК «РОМАН-ЕВАНГЕЛИЕ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ КАНОНА

Аннотация. Рассматривается «повесть современных лет» Алексея Славовского «Первое второе пришествие» как роман-евангелие. Черты жанра «роман-евангелие» сформировались во второй половине XX века преимущественно в европейской литературной традиции. В России данный жанр, знаменовавший собой попытку начать новый диалог с христианской традицией, существенно трансформируется. Цель этой работы — показать вектор этих трансформаций, определивший самобытность Славовского как художника. Анализ романа обнаруживает смещение акцентов с игры и пародирования канонического Евангелия в сторону серьезности. Формирование личности главного героя показано Славовским как процесс постепенного обретения им истинной веры, восхождения к архетипу Христа.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; литературные образы; романы; евангелие; канон; библейская тематика; литературные темы.

Melanin A. M.

Ekaterinburg, Russia

A. SLAPOVSKIY'S "PERVOE VTOROE PRISHESTVIE" (THE FIRST SECOND COMING) AS AN EVANGELICAL NOVEL: TRANSFORMATION OF THE CANON

Abstract. The article considers Alexey Slapovskiy's so-called "tale of modern times", the novel "The First Second Coming", as an evangelical novel, a genre that began to form in the second half of the twentieth century, primarily within the European literary tradition. This genre in Russian literature marked the attempt to begin a new dialogue with the Christian tradition and is currently transforming. This work aims to show the vector of these transformations, which defined Slapovskiy's artistic identity. Analysis of the novel reveals a change of emphasis from play and parody of the Canonical Gospels to seriousness. The formation of the protagonist's personality is shown by Slapovskiy as his finding of the true faith and achieving the archetype of Christ.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; literary images; novels; gospel; canon; biblical topics; literary themes.

Библейская тематика привлекала к себе внимание художников во все времена: «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671) Дж. Мильтона, «Реальная история великого Пророка из Назарета» (1802) Карла Вентурины, новелла О. де Бальзака «Иисус Христос во Фландрии», «Жизнь Иисуса» (1863), но именно в XX в. за рубежом печатается ряд текстов, которые, по мнению Андрея Краснящих, формируют особый литературный жанр «роман-евангелие». Связано это, как считает ученый, в первую очередь, с долго сдерживаемыми церковью попытками демифологизации фигуры Иисуса, поэтому «выйдя из-под религиозной опеки, литература использует максимально сильные выразительные средства для снятия табу с сакральных тем и образов» [Краснящих URL]. Н. Л. Лейдерман подмечает, что в образовании подобных текстов немаловажную роль сыграл постмодернизм, который должен завершить свой виток именно после прикосновения к книгам Священного писания, «ибо дальше и выше нет святынь» [Лейдерман 1995: 203]. Не стоит забывать и о мировоззренческом и культурном кризисе, ставшем

последствием потрясений XX в. Тоталитаризм, две мировые войны, концлагеря, ядерное оружие — всего вышперечисленного хватило для того, чтобы оставить гигантский кровавый отпечаток на идеях христианства и божественного начала как такового.

Жанр «романа-евангелия» представляет собой, по мнению А. Краснящих, крупное эпическое полотно, в центре которого личность Христа и этапы ее развития и становления на фоне исторической панорамы эпохи; само произведение почти всегда обладает тремя ключевыми признаками: во-первых, оно стилизовано под новозаветный способ повествования и его темпоритм; во-вторых, фигурой главного героя или объектом повествования выступает Иисус; в-третьих, в тексте присутствует переосмысление сюжетов канонических первоисточников. Также в этих романах снимается проблема предательства Иуды (у Сарамыго, к примеру, Иуда доносит на Иисуса по его же просьбе; у Мейлера поступок Иуды вызван тем, что Иисус, по мнению Иуды, предал интересы бедняков и обманул возложенные на него интересы народа) [Краснящих URL]; образ Иисуса в этих произведениях крайне приземлен, неоднозначен, натуралистичен и физиологичен (у Берджесса Христос женат и полон желаний предаваться «телесным удовольствиям»). Кроме того, ряд исследователей (А. Г. Гайнутдинова, Е. В. Чернецова и С. Сиротин), занимавшихся романами «Человек из Назарета» (1979) Э. Берджесса, «Евангелие от Сына Божьего» (1997) Н. Мейлера и «Евангелие от Иисуса» (1991) Ж. Сарамыго, сходятся во мнении, что во всех них наблюдается тенденция к очеловечиванию фигуры Христа [См.: Гайнутдинова 2010; Чернецова 2009; Сиротин 2010]. Каждый автор раздваивает образ Христа на две ипостаси: земную-плотскую и духовную-божественную. А. Г. Гайнутдинова объясняет это тем, что в литературе западного христианства, в особенности в католицизме, канон сложился как формально-устойчивая система воспроизведения религиозного сюжета, поэтому для писателя в этой системе возникали возможности более наглядно, непосредственно в изображении или повествовании выразить свою индивидуальность [Гайнутдинова 2010: 40].

В русскую литературную традицию «роман-евангелие» пришел как игровая пародия¹.

¹ См.: Как сделана «Война и мир». Лекция Дмитрия Быкова. [видеозапись] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zrfDVTpptomw>

Безусловно, нельзя не отметить, что и до романа А. Славовского и после в русской литературной традиции были произведения, обращавшиеся к библейской тематике («Мастер и Маргарита» М. Булгакова; романы В. Шарова «Репетиции», «Мне ли не пожалеть...», «Воскрешение Лазаря» и др.) Но авторы либо смещали историю Христа на второй план, либо убирали её в подтекст. В романе же А. Славовского «Первое второе пришествие» во внутренней логике текста говорится о новом пришествии Христа, подкреплённом чудесами; к тому же это произведение, в отличие от других, обладает всеми признаками «романа-евангелия», что нам и предстоит доказать.

Итак, первое: присутствует ли в «Первом втором пришествии» стилизация под новозаветный способ повествования и его темпоритм?

Текст, как и притча, оперирует частностями и универсалиями одновременно: речь идёт об одном городке и, одновременно, о всей России, рассматривается вера одного, а подразумевается вера всех. Многочисленные символы, встречающиеся на протяжении всего повествования, отражают тоже нечто большее, нежели частность. К примеру, передвижной состав, бесцельно блуждающий по стране, представляется аллюзией на судьбу всей России в 1990-е годы. Язык повествования прост: отсутствуют описания, малочисленны эпитеты, а те, что есть, носят, скорее, прагматический характер. Также текст переполнен просторечиями и сниженной лексикой: «конченным алкоголиком», «раз-другой», «блевал», «роздыха», «обцепивших», «шкрябала», «пацанов», «натужась» и т. п. [Славовский 2002: 5]. Объяснить это довольно просто: так как мы утверждаем, что текст является высокой пародией на «роман-евангелие», следовательно, как и Новый Завет, он рассчитан на всеохватность с той только разницей, что у русской аудитории, большинство которой составляют люди простые, речь загрязнена просторечиями и жаргонизмами, изобилует фразеологизмами: «сбыть с рук», «в один миг» и т. п. [Славовский 2002: 5]. К тому же в тексте часто наблюдается, как новые предложения, продолжающие смысловую и повествовательную линию предыдущих, превращаются в отдельные абзацы, что тоже отсылает нас к расположению стихов в новозаветном оригинале.

Второе и третье: является ли объектом повествования Иисус Христос и наблюдается ли переосмысление канонических перво-текстов? Для того чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к образу и пути новоявленного Христа в романе Славовского.

На первых страницах произведения автором рисуется образ молодого, романтического по мироощущению, слегка меланхолического человека, который аккумулирует в себе блага окружающего мира. Он свободен от всякого предрассудка, его душевная оболочка «безнадёжно» пола только потому, что экстраполируется на внешний мир и постижение его объективных законов при полном отсутствии всяких «накопительных» интересов. Акцентируется физиологичность образа, как и в других «романах-евангелиях»: «совсем еще несмышленный гонял девчонок по лопухам, валил, хватая за мягкие места, хотя у многих этих мягких мест еще и не было» [Слаповский 2002: 5]. Сама фамилия Салабонов происходит от армейского жаргонизма «салабон» – солдат-призывник, новобранец, первогодок. Герой буквально рождён для того, чтобы начинать какой-либо путь. Но в то же время он ещё и призывник: один из многих, – что ярче прочего отражает двойственность образа главного героя, который совмещает в себе две стороны: одна типическая материальная, физическая (человеческая); другая идеальная целостно-неосозаемая — духовная (божья), как и в других «романах-евангелиях». Кроме того, Слаповский воплощает в образе героя максиму о наличии частицы создателя в каждом человеке.

С появлением наставника (Ивана Захаровича Нихилова) и его идеи: «Ты — Иисус Христос» [Слаповский 2002: 6], мировоззрение Петра изменяется, а события начинаю пародировать Новый Завет.

Можно отметить, что в качестве основного приема игровой стратегии А. Слаповский использует профанацию, точнее, прозаизацию события, явления, поступка, представляя их «сниженные», бытовые, порой акцентированно-непристойные варианты [Васильева-Шальнева 2014: 169]. Прозаизация создается путем указания «сниженной» детерминанты поступка со стороны субъекта действия или путем укорененности самого события или явления в «прозе жизни», включенности его в некий ряд качественно однородных явлений, характеризующих своеобразие конструируемой автором художественной действительности.

Всё начинается с зачатия Петра. Максим Салабонов (отец) должен нести в себе черты нового Иосифа Обручника (плотника из рода Давида-царя). На деле же он не плотник. В тексте указано: «работник вагоноремонтных мастерских, но кочегар, а не брульщик», «хороших, приличных людей» [Слаповский 2002: 4] — к тому же всё омрачает тот факт, что он «в шесть лет начал курить, с десяти жад-

но допивал остатки из стаканов на всяких семейных празднествах, шныряя под столом, а с тринадцати уже пьянствовал со взрослыми парнями на равных <...> а с армии вернулся он конченным алко-голиком» [Слаповский 2002: 3]. Непорочность зачатия тоже спорна: с одной стороны, у Максима, вроде как, «ничего не вышло», а с другой, автор-повествователь опускает подробности, не намекает на возможности сторонних связей Марии.

Далее следует импровизированное «возведение Духом в пустыню», для искушения от дьявола и сорокадневного поста. Прозаизация данного действия заключается в том, что чисто физически герои не могут найти пустыню близ Польша, потому только находят лес и наряд милиции. Невозможность следовать слово в слово Евангелию от Матфея очевидна – героям дано только лишь наполнять схожие события тем же символическим смыслом, и это наполнение трансформирует события в новозаветные. Интересен и момент с искушением Петра дьяволом, роль которого принял Иоанн Креститель (Иван Захарович), что уже само по себе, с одной стороны, кажется абсурдным, а с другой стороны, вполне логичным, так как отражает суть человека, греховного априори. Нихилов рассуждает, стоя на крыше разрушенного храма: «Недаром меня иногда гордыня одолевает» [Слаповский 2002: 16], тогда как, согласно Новому Завету, храм не был разрушен. Автор дает тем самым указание на временной промежуток в романе и смещение ценностных ориентиров. На искушение импровизированного дьявола Петруша, не поменявший ещё вектор развития собственной личности, отвечает в ироническом ключе: «Я не Сын Божий. И прыгать не собираюсь. Вот и все твоё искушение. Аминь» [Слаповский 2002: 17]. Для него мир всё ещё прост, интересен и понятен; его всё ещё занимают плотские утехы и развлечения; и потому переломным для мировоззрения Петра становится момент «одного шага», что отделяет его от прыжка. Салабонов задумывается о гипотетической возможности полёта; не делая шаг с края храма, он, тем самым, совершает первый шаг к истинной вере, что достигается только через «большое горнило сомнений»: он задаёт себе вопрос.

Развитие характера Петра отражает сцена с превращением воды в вино, а в русских реалиях в её сниженную версию: водку. Только действие переносится со свадебного пира в Кане, в Галилее на вокзальный ресторан; алкогольный напиток (как в Новом Завете) не кончился, а продавщица специально разбавляла спирт, что снова ука-

зывает на «прозаизацию» евангельского текста. «Петр посмотрел на нее внимательно — и вдруг, словно сами собой, сказались слова: «А ну-ка, налей-ка, девушка, воды. Простой воды налей мне» [Слаповский 2002: 26]. Интересно, в первую очередь, уточнение: «словно сами собой». Автор-повествователь, обычно «раскрывающий» мысли Петра, на сей раз ограничивается передачей секундного мгновения, что указывает на первый молниеносный всплеск веры. Если бы он точно знал, как раньше, конечно, ни о каких проверках речи идти и не могло, но после разговоров с Иваном Захаровичем, после открытия в себе лекарских способностей искоренить из души зерно сомнения для него не представляется возможным. Вера начинается только с реального чуда. Герой хочет проверить свои «чудесные» способности, но сам не понимает до конца причины их возникновения. Автор вводит некую третью (иную) единицу в данное уравнение: герой просто делает что-то, потому что должен, чтобы реализовать собственный глубинный духовный потенциал, о котором автор не может сказать определенно; в первую очередь, потому, что не позволяет простой евангельский стиль написания произведения и стержень образа. События просто идут, движутся, словно обыденность, без каких-либо моральных оценок, которых и не могло быть в древних текстах, что совсем с иной стороны позволяет посмотреть на «роман-евангелие». В варианте Слаповского линия «прозаизации» сохраняется только на внешнем уровне повествования в то время, как внутренне текст с каждой новой сценой и с постепенной трансформацией героя (его духовным преображением, раскрытым через внешний психологизм) всё больше приближается к существу оригинала.

Герой начинает проповедовать (что очень важно, как экстрасенс), сомнений у него становится всё больше, причиной тому можно назвать появление ответственности перед окружающими. К примеру, на первом выступлении ему становится жалко и себя, и людей, хочется произнести нечто утешительное. И откуда-то берётся: «Я знаю, вы жалеете о бедности своей души, а она дышит небом» [Слаповский 2002: 30]. И снова в герое слышится нечто глубинное, неизвестное для него самого. Принятие ответственности можно с уверенностью назвать одним из главных признаков духовного взросления. Пётр начинает расти как личность. Он принимает на себя боль окружающих во время лечения: «Петр стал чувствовать его — и ощутил жжение в желудке» [Слаповский 2002: 31] — деталь, что дополняет образ Христа в целом, очеловечивает его, как и в «романах-евангелиях».

В повествовании то и дело вспыхивает, проявляет себя «неизвестное» — трансцендентная сторона личности главного героя. Постепенно, при помощи внутренних монологов, описания ощущений, раскрытия мыслей, автор уводит образ Христа от физиологичного, свойственного зарубежной западной литературе, фрейдистского — к духовному, полному архетипического содержания. Второстепенные персонажи превращаются в функции, лишаются того объёма, который им был задан в начале романа, как в случае с Нихиловом, жизни которого посвящена первая глава. Правда, мерцание черт «мудрого старика» в герое сохраняется. Интересно, что именно Катя к концу повествования превращается в «тень анимы» (роковую женщину). «Тень» (alter ego) — это Иммануил, так как Пётр сам боится стать шарлатаном [Юнг 1991].

Внутренние метания продолжают усиливаться и в сцене с хождением по воде. Но если в Новом Завете Иисус пошёл по морю к ученикам, то есть совершил данное действие для других, то Пётр решил пройти по воде только ради проверки собственных сил, то есть совершил действие для себя, а следовательно, он является всё ещё человеком (в очередной раз подчёркивается двойственность образа). Автор-повествователь позволяет нам проникнуть в мысли главного героя, дабы понять глубину его метаний: «Ведь надо жить так, чтобы... как? Нет, нет, не Иисус, что и говорить! Мертвого не воскресил, тремя хлебами не накормил, по воде...» [Слаповский 2002: 33]. И злится он оттого только, что вера окружающих и их правда пытается противоречить его юношеским воззрениям, его отрицанию ответственности: «Что ты видела? Что я купался? — спрашивает Пётр. «Нет, купался ты потом. Когда понял, что я тебя вижу. Ведь ты понял? А до этого ты шел», — отвечает Люсьен. «Ничего я не шел!»» [Слаповский 2002: 33].

Одним из главных событий Нового Завета можно назвать умерщвление Иоанна Крестителя. В «Первом втором пришествии» голову его, конечно, не преподнесли на блюде, но сама данность того, что одним из виновников его смерти является возлюбленная новоявленного Иисуса (Катя), говорит не просто о «сниженности» повествования, но о падении всяких границ между добром и злом (и их представителями). И это очень точно подмечено А. Слаповским: тотальное смешение красок, «Христос» (олицетворяющий лучшую сторону человечества) становится любовником родственницы, что невольно переводит его в статус антихриста. После призна-

ния Екатерины следует сцена самоанализа Петром собственного пути, где он открывает для себя череду совпадений как результат неизбежности судьбы, транслируемой трансцендентной силой; одновременно клянет судьбу и принимает её — продолжает психологическое взросление.

Следует отметить, что волкозаяц, странный зверь двойственной породы, проделывает подобный своему хозяину путь, на что указывает и сам автор-повествователь: «Лишь человеку дано несчастью знать, что он мог бы родиться и стать другим. Зайцу же и в голову не придет, что он мог бы родиться или, не приведи Бог, стать в процессе жизни вдруг волком» [Слаповский 2002: 44]. Но именно таким представляется движение волкозайца в сюжете: от пушливой твари до храброго зверя, готового отдать жизнь за хозяина, то есть за кого-то другого: «Он, может быть, и сумел бы оторваться от преследования собак, но подумал, что раз хозяин привел его сюда, то именно для этой встречи с собаками» [Слаповский 2002: 53]. Он принимает свой путь — выходит из пограничного состояния, предстаёт своеобразным двойником главного героя. И даже во внешнем облике он отражает сущность хозяина — двойственность, сочетание духовного и мирского, материального.

После череды трагических событий: гибели волкозайца, предательства Никодимова, смерти Иоанна былые сомнения Петра рассеиваются, он перестаёт держаться за юношескую беззаботность, что приносила ему столько счастья (но только для себя). Теперь, наоборот, осмысливая и анализируя собственную жизнь, он открывает новое счастье в единении с миром: «...он видел за домом и кустами пространства и города, и за этими пространствами и городами еще пространства и города, словно земля перестала быть шаром и развернулась вся — как на ладони». Пётр осознаёт веру как индикатор истинности: «Кто не различает, когда приходит утро, а когда наступает ночь? Так же проста и мудрость моя, мудрость Христа, и знанием своим каждый человек равен Христу» [Слаповский 2002: 63]. И отрекается от гордыни, признавая каждого как отражение Бога: «Значит, каждый из нас может стать Христом, ибо каждый — свеча в руке Божьей» [Слаповский 2002: 63], и тем самым выходит за грани какой-либо личности, становится созданием духовным, понимающим, однако, не могущим изменить трагичный финал. Впрочем, Пётр его и не хочет менять, потому что только так он способен стать полностью существом духовным.

Стоит отметить также, что в каноническом христианстве Второе пришествие знаменует завершение отпадения человечества от Бога. В то время как в «Первом втором пришествии» А. Слаповского новоявленный Христос редуцируется в мире; не борется с антихристом, а прощает людей, в очередной раз принося жертву, уже не гарантирующую в новом мире спасения. Здесь закрыт собственный всё ещё человеческий выбор — личный. И всё вышесказанное, безусловно, сближает текст именно с Новым Заветом и первым пришествием Христа в мир.

Сцене распятия предшествует разговор его с самим собой, в котором герой выявляет в себе антихриста, а следовательно, видит его черты и в каждом: «Он знал и тайно гордился: это искупление, это — за людей. Пусть даже за кого-то одного, кто мог попасться вместо него этим парням. Значит, не зря все, Господи, не зря!» [Слаповский 2002: 69]. Десантник, что может точным ударом усмирить милицейский наряд, отказывается от борьбы с грабильскими парнями. Измученный, с отрезанными ушами, он перестаёт играть в Христа и становится им, тем самым доказывая наличие в данном произведении второго признака «романа-евангелия», одновременно утверждая авторскую идею о том, что каждый может быть Христом. В подобном контексте посмертное исчезновение нельзя назвать чудом — оно закономерно.

Завершение земной судьбы Петра Салабонова (кроткое принятие им мученической смерти и последующее исчезновение тела из морга), представляет собой вариацию финала «евангельского» сюжета и окончательно оформляет смысловую доминанту образа героя как нового воплощения Иисуса Христа. Его миссия — воззвание к людям, «сокрушение сердца» по поводу черствости их душ и духовного обнищания, утверждение печальной истины о неготовности людей ко второму пришествию Спасителя, но, вместе с тем, и упование на возможность разорвать «дурную бесконечность» российских реалий через искреннее обращение к вере — «пробное», отражающее состояние страны и народа в девяностые годы. Автор переосмысливает сюжет канонического первоисточника, используя «прозаизацию» как главный инструмент, тем самым доказывая и наличие у произведения третьего признака «романа-евангелия».

Всё повествование наполнено размышлениями главного героя. Цель автора заключается не в простом повторении пути Христа в российских реалиях. В этом плане А. Слаповский немножко лука-

вит — его цель сложнее и интереснее. Используя прямой психологизм, он прослеживает саму трансформацию образа Иисуса; ему интересны те струны души, что начинают колебаться в переломный момент. Внутренние диалоги Петра, его рассуждения необходимы только для одного: помочь читателю понять героя. А тем самым А. Слаповский помогает современникам лучше понять и Иисуса из Нового Завета, и саму суть христианства.

Стоит затронуть и вопрос, связанный с оправданием Иуды, которым в тексте представляется Никодимов. Безусловно, автор не пытается оправдать данного героя, но снижает его роль и важность, так как на фоне предательства Кати и предательства апостолов Никодимов не выделяется чем-то особым, что также указывает на принадлежность этого произведения к жанру «романа-евангелия».

Таким образом, произведение Алексея Слаповского «Первое второе пришествие» имеет все признаки литературного жанра «романа-евангелия»: присутствует стилизация, объектом повествования является Иисус, наличествует переосмысление канонического первоисточника, снимается проблема предательства Иуды, образ Иисуса физиологичен и неоднозначен с той только разницей, что Иисус-Салабонов по мере личностного взросления начинает олицетворять собой человека высочайшей духовности, приближаясь к образу архетипу, чем отличается от западных аналогов. Связано это с византийско-православным вариантом канона, который превратился в канон-символ, и для которого была существенна не только внешняя форма, но и выражение внутреннего, глубинного смысла религиозного догмата [Гайнутдинова 2010: 40]. А следовательно, жанр, к которому принадлежит произведение Алексея Слаповского «Первое второе пришествие» — это «роман-евангелие».

ЛИТЕРАТУРА

Быков Д. Как сделана «Война и мир». Лекция. [видеозапись] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zrfDVTpptomw> (дата обращения 02.05.2020).

Васильева-Шальнева Т. Б. Национальное и конфессиональное в произведении А. Слаповского «Первое второе пришествие» // Вестник ТГГПУ. 2014. № 1 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnoe-i-konfessionalnoe-v-proizvedenii-a-slapovskogo-pervoe-vtoroe-prishestvie> (дата обращения: 17.09.2020).

Гайнутдинова А. Г. Художественное осмысление образа Христа в романе Э. Берджесса «человек из Назарета» // Вестник ТГГПУ. 2010. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-osmyslenie-obraza-hrista-v-romane-e-berdzhessa-chelovek-iz-nazareta> (дата обращения: 17.09.2020).

Краснящих А. Жанр романа-евангелия // Русский журнал. 2008. URL: <http://www.russ.ru/pole/Zhanr-romana-evangeliya>

Лейдерман Н. Евангелие от Слаповского/Н. Лейдерман // Урал. 1995. № 1. С. 203–207. Рец. на роман: Слаповский А. Первое второе пришествие/А. Слаповский // Волга. 1993. № 8, 9.

Сиротин С. Евангелие от Иисуса: Сарамага в стане еретиков // «Урал». 2010. № 7. URL: <http://uraljournal.ru/work-2010-7-509> (дата обращения: 17.09.2020).

Слаповский А. Первое второе пришествие: Роман/А. Слаповский. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. // URL: https://bookscafe.net/read/slapovskiy_alekseypervoe_vtoroe_prishestvie-61110.html#p1 (дата обращения 02.05.2020).

Чернецова Е. В. Художественное своеобразие романа Нормана Мейлера «Евангелие от Сына Божия» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. №111. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-svoeobrazie-romana-normana-mejlera-evangelie-ot-syna-bozhiya> (дата обращения: 17.09.2020).

Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. 11.12.2011. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232> (дата обращения: 17.09.2020).

REFERENCES

Bykov D. How “War and peace” is made. Lecture. [video recording] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zrfDVTpptomw> (access date: 17.09.2020).

Vasil'eva-Shal'neva T. B. Nacional'noe i konfessional'noe v proizvedenii A. Slapovskogo «Pervoe vtoroe prishestvie» // Vestnik TGGPU. 2014. № 1 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnoe-i-konfessionalnoe-v-proizvedenii-a-slapovskogo-pervoe-vtoroe-prishestvie> (access date: 17.09.2020).

Gajnutdinova A. G. Hudozhestvennoe osmyslenie obraza Hrista v romane E. Berdzhessa “chelovek iz Nazareta” // Vestnik TGGPU. 2010. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-osmyslenie-obraza-hrista-v-romane-e-berdzhessa-chelovek-iz-nazareta>

osmyslenie-obraza-hrista-v-romane-e-berdzhessa-chelovek-iz-nazareta (access date: 17.09.2020).

Krasnyashchih A. Zhanr romana-evangeliya // Russkij zhurnal. 2008. URL: <http://www.russ.ru/pole/Zhanr-romana-evangeliya>

Lejderman N. Evangelie ot Slapovskogo/N. Lejderman // Ural. 1995. № 1. S. 203–207. Rec. na roman: Slapovskij A. Pervoe vtoroe prishestvie/A. Slapovskij // Volga. 1993. № 8, 9

Sirotin S. Evangelie ot Iisusa: Saramago v stane eretikov // “Ural”. 2010. № 7. URL: <http://uraljournal.ru/work-2010-7-509> (access date: 17.09.2020).

Slapovskij A. Pervoe vtoroe prishestvie: Roman/A. Slapovskij. M.: OOO “Izdatel’stvo AST”, 2002. // URL: https://bookscafe.net/read/slapovskiy_alekseypervoe_vtoroe_prishestvie-61110.html#p1 (access date: 02.05.2020).

Chernecova E. V. Hudozhestvennoe svoeobrazie romana Normana Mejlera “Evangelie ot Syna Bozhiya” // Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena. 2009. № 111. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-svoeobrazie-romana-normana-meylera-evangelie-ot-syna-bozhiya> (access date: 17.09.2020).

Yung K.-G. Arhetip i simvol. M., 1991. // Elektronnaya publikaciya: Centr gumanitarnyh tekhnologij. 11.12.2011. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232> (access date: 17.09.2020).

Научный руководитель: Хрящева Н. П., д. филол. н., профессор.

Данные об авторе

Меланин Алексей Михайлович — студент третьего курса института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: alexmel111@mail.ru

Author’s information

Melanin Alexey Mikhailovich — a third year student at the Institute of Philology and intercultural communication of the Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

Ильясова А. Ж.

<https://orcid.org/0000-0003-3680-6869>

Челябинск, Россия

ilyasova_an95@mail.ru

УДК 821.161.1-31

DOI 10.26170/ufv20-03-11

КРЕАТИВНЫЕ РЕЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. В статье рассматривается проблема диалога с классической литературой, проявляющаяся в различных формах творческих рецепций. Обобщены некоторые положения теории интертекстуальности и рецептивной эстетики. Предложен анализ авторских рецепций творчества Ф. М. Достоевского такими авторами, как Б. Акунин, В. Пьецух, Ю. Буйда. Обращение современных авторов к различным аспектам наследия классика демонстрирует разнообразную палитру креативных рецепций. Целями создания креативных рецепций нам видятся следующие: создание культурного полилога в пространстве русской литературы, актуализация творчества классика, переоценка ценностей, опровержение устоявшихся канонов. Чаще других художественной рецепции подвергается роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Роман Б. Акунина «Ф. М.» сохраняет основные каноны детективного жанра, привлекающего широкий круг читателей массовой литературы. Исследование творческих рецепций позволяет уяснить тенденции развития современной словесности, в том числе формы диалога с классикой. Благодаря креативной рецепции происходит обогащение современной литературы, актуализируются произведения классики.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; литературные образы; рецептивная эстетика; интертекстуальность; литературный диалог; креативные рецепции; интертекст.

Ilyasova A. Zh.

Chelyabinsk, Russia

CREATIVE RECEPTIONS OF F. M. DOSTOEVSKY ART WORKS IN CONTEMPORARY PROSE

Annotation. The article deals with the problem of dialogue with classical literature, which manifests itself in various forms of creative reception. Some theoretical provisions of the theory of intertextuality and receptive aesthetics are generalized. An analysis of the author's receptions of F. M. Dostoevsky's works by such authors as B. Akunin, V. Petsukh, Yu. Buida is offered. The appeal of a contemporary author to various aspects of the classic's heritage demonstrates a diverse palette of creative receptions. The goals of creating creative receptions are the following: the creation of a cultural polylogue in the space of Russian literature, the actualization of the work of the classic, the reassessment of values, the refutation of established canons. More often than others, F. M. Dostoevsky's "Crime and Punishment" into artistic reception is exposed. The novel by Boris Akunin "F. M." preserves the basic canons of the detective genre, attracting a wide range of readers of paraliterature. The study of creative receptions allows us to understand the trends in the development of modern literature, including the forms of dialogue with the classics. Thanks to creative reception, modern literature is enriched, classical works are updated.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; literary images; receptive aesthetics; intertextuality; literary dialogue; creative receptions; intertext.

Предмет нашего исследования — авторские рецепции произведений Ф. М. Достоевского в современной прозе. Вопросу «креативной» рецепции классических текстов посвящен ряд современных литературоведческих исследований, среди них работа Е. В. Михиной «Чеховский интертекст в русской прозе конца XX — начала XXI веков» и диссертация Ю. А. Гимрановой «Тургеневский интертекст в постмодернистской прозе конца XX — начала XXI веков».

Обращение к заявленной теме требует уяснения некоторых теоретических положений, в частности теории интертекстуальности и рецептивной эстетики. Концепция рецептивной эстетики сформировалась в 60–80 гг. XX века в трудах Ханса-Роберта Яусса. В ее основу

был положен диалогический принцип М. М. Бахтина, предполагающий активное взаимодействие между текстом и его реципиентом. Произведение рассматривалось Х.-Р. Яуссом не как содержащее неизменный, раз и навсегда заданный смысл, а как исторически открытое явление, рецепция которого на различных историко-культурных этапах претерпевает существенные изменения. Немецкому ученому удалось сместить фокус с роли автора как создающего субъекта на диалогические отношения «текст-читатель».

Задача рецептивной эстетики заключается в анализе реакции читателя на прочитанный текст, поиске текстовых стратегий, направляющих чтение, стимулирующих читательские чувства и активизирующих творческие способности реципиента, а также изучении влияния социально-культурной жизни на художественный текст.

Литература не существует без читателя, диалогичность является центральным свойством художественного произведения. В процессе диалога писателя с читателем рождается интерпретация. Но реципиент не только осмысливает литературное произведение, он участвует в его сотворении. Художественный текст существует только с участием читателя, и в каждом новом прочтении как бы рождается заново.

Литературное произведение всегда подразумевает больше, чем в него вкладывал при создании автор или увидел и понял один читатель, оно содержит в себе множество вариантов прочтений. Попадая в пространство культуры, произведение автономизируется, «раскрывая читателю множественность и открытость текста» [Ковылкин 2007: 155]. Это понимание множественности, открытости смыслов подтверждается повторным прочтением художественного произведения, при котором значение текста раскрывается глубже.

В ходе исследования возникает проблема разграничения терминов «рецепция» и «интерпретация». Интерпретация — это толкование ранее увиденного, прочитанного и обдуманного с последующей его оценкой. А рецепция — это свободная трансформация авторского текста с перенесением на него своей картины мира, «пересоздание» в новый собственный текст.

Рецепции способствует явление интертекстуальности. Введенный Ю. Кристевой термин распространился очень широко: одни исследователи предполагают, что интертекст использовался в литературе прежних эпох и был представлен в форме различных пародий, переводов, аллюзий, адаптаций, цитат и т. д.; для других же интертекстуальность — это характерная черта именно эпохи постмодерниз-

ма. В первом случае пиетет к «чужому слову» способствует укреплению авторитета писателя и подтверждению выдвигаемой им истины; во втором — целью является опровержение устоявшихся авторитетов и истин, доказательство их относительности и даже эфемерности.

Интертекстуальность характерна для всех современных текстов, она становится основополагающим принципом организации художественной литературы: «через интертекстуальность происходит соединение творческого замысла и читательской рецепции» [Гимранова 2018: 37]. В таком случае речь идет о так называемой «креативной», творческой рецепции, при которой читатель становится соавтором, свободно предлагающим свою интерпретацию произведения классика.

Феномен современной литературы заключается в многосторонних интерпретациях и рецепциях классических литературных текстов. Современная словесность черпает в них темы, мотивы, сюжеты. «Большинство писателей, — справедливо полагает современный исследователь, — прибегают к рецепции как средству создания культурного полилога в пространстве русской литературы» [Черняк 2009: 57]. Рецепция определяется как «текст-реакция, текст-отклик, текст-дополнение, которые дают возможность говорить о восприятии как о тесном переплетении процессов самоотожествления, познания и оценивания» [Черняк 2015: 138].

«Креативную» рецепцию чеховских произведений демонстрирует работа Е. В. Михиной, тургеневский интертекст исследует Ю. А. Гимранова. Не меньший интерес вызывают произведения Ф. М. Достоевского. Так, Е. М. Щетинина в своей работе «Художественная интерпретация произведений Ф. М. Достоевского в современной массовой культуре» объясняет интерес к классику следующим образом:

— во-первых, произведениям классика присуща гармония внешней формы и внутреннего содержания, исключаяющая таким образом искаженное их восприятие;

— во-вторых, присутствие личности автора, ведущего диалог с самим собой, читателем, миром — одно из важных условий сохранения смысла произведения;

— в-третьих, тексты Достоевского связаны «с Россией, ее менталитетом, историческими событиями и восприятием, переживанием этих событий как всем русским обществом, так и отдельными его членами» [Щетинина 2011: 209].

В нашей статье мы рассмотрим креативные рецепты произведений Достоевского тремя современными авторами: Б. Акуниным, В. Пьецухом и Ю. Буйдой.

Особенностью творчества **Бориса Акунина** является бесконечная череда реплик, сюжетов, мотивов из классической и современной литературы. «Интертекстуальность помогает Акунину ярче выразить свои мысли» [Зубакова 2012: 29]. Многочисленные цитаты и аллюзии на произведения Шекспира, Чехова, Куприна, Булгакова и др. можно встретить в текстах писателя.

Б. Акунин в своих произведениях стремится осмыслить и зафиксировать ту переоценку ценностей, которая произошла на рубеже веков. «Новое художественное зрение рождается в поэтике Б. Акунина из ощущения новой языковой среды» [Черняк 2013: 31]. В произведениях писателя герои нередко используют в своей речи жаргон и ненормативную лексику. Подобные эксперименты иллюстрируют острый языковой конфликт, возникающий между языком разговорным и языком письменным.

Замысел романа «Ф. М.», по словам автора, возник из желания «столкнуть лбами» языковые пласты романов Ф. М. Достоевского и современной поп-глянц-культуры, «чтобы посмотреть кто кого».

Роман «Ф. М.» появился в 2006 году. Как рассказывает сам Акунин, на эту книгу его подвигло соперничество с Дэном Брауном, написавшим «Код да Винчи».

Название глав уже содержит в себе игровой характер, представляя собой различные сочетания слов с начальными буквами «Ф» и «М»: «ФОРС-МАЖОР», «ФИГЛИ-МИГЛИ», «ФАТАМОРГАНА», «ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР», «ФИЗИОЛОГИЯ МОЗГА», «ФМ», «ФИЛОСОФ-МЕРКАНТИЛИСТ», «ФРИ-МАСОН», «ФАРШИРОВАТЕЛЬ МОЗГОВ», «ФЛАНГОВЫЙ МАНЕВР», «ФИНАЛЬНЫЙ МАТЧ», «ФАМИНОР», «ФАНТОМАС И МУРЗИЛКА» и т. д., как бы являясь отголосками заголовка романа, расшифровывающегося, очевидно, как «Федор Михайлович».

Роман Б. Акунина состоит из основной части, в которой Николас Фандорин занимается поиском потерянного варианта «Преступления и наказания», и «Теорийки» — якобы первого варианта рукописи романа Ф. М. Достоевского, подлинность которого признается только в рамках самого произведения. «Теорийка» представляет собой детективную историю, в центре которой находится Порфирий Петрович, расследующий череду загадочных убийств. Акунин

от лица классика неоднократно указывает на неудачность «Теорийки», таким образом подчеркивая значительную дистанцию между собой и Ф. М. Достоевским.

В романе встречаются два временных и пространственных измерения: Москва начала XXI века и Петербург второй половины XIX века.

Современный детектив, коим является «Ф. М.» Акунина, сохраняет ядро основных сюжетных конвенций жанрового канона. «Чем более утонченной является его интертекстуальная игра, тем более сурово автор соблюдает основные жанровые ограничения, необходимые для того, чтобы не напугать и не оттолкнуть широкий круг читателей» [Акунин 2006].

Содержательно оба текста перекрещиваются. Наглядно это можно проследить на примере описания образов персонажей романа: персонажи основной части даются в параллели с персонажами «Теорийки». Например, образ Рулета параллелен образу Родиона Раскольникова из «Преступления и наказания»: Раскольников «ростом выше среднего», «с прекрасными темными глазами», а также «тонок и строен» [Достоевский], Рулет «высокий парень», «с красивыми темными глазами», «высокий, стройный» [Акунин]. Таким образом в описании Рулета встречаются измененные цитаты. При описании внешности Саши Морозовой, образ которой соотносится с образом Сони Мармеладовой, использован перифраз «светлые волосы до плеч, такие же светлые ресницы и брови» [Акунин], ср.: о Соне говорится, что она «блондинка».

Встречается в тексте и такой тип интертекста, при котором два параллельных образа сходны и одновременно противоположны друг другу. Подобный пример можно найти в описании внешности Элеоноры Ивановны Моргуновой, образ которой параллелен образу старухи-процентщицы из претекста: волосы у Моргуновой седые («Ее седой затылок...»), в отличие от «мало поседевших волос...» Алены Ивановны; если Элеонора Ивановна описана как женщина грузная: «В дверях стояла грузная, неряшливая старуха...», то Алена Ивановна, напротив, «крошечная, сухая старушонка...».

В «Теорийке» Б. Акунин прибегает к интертексту с целью стилизации текста под творческую манеру классика. К примеру, при создании образа Лизаветы автор также использует измененную цитату: она «...оказалась женщиной лет тридцати пяти, очень высокого роста, неуклюжей, смуглой, с большими, совершенно коровьими гла-

зами» [Акунин]. У Ф. М. Достоевского следующее описание Лизаветы: «Это была высокая, неуклюжая, робкая и смиренная девка, чуть не идиотка, тридцати пяти лет...» [Достоевский].

Интертекст в романе «Ф. М.» также выполняет функцию пародирования. Роман Акунина начинается со следующих строк: «Какого-то июля (конкретные числа Рулет в последнее время догонял смутно) выполз он из своей съемной хаты в Саввинском переулке совсем мертвый. Весь в тряске, рожа синяя — краше в закрытом гробу хоронят» [Акунин]. В «Преступлении и наказании»: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С — м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К — ну мосту» [Достоевский]. Таким образом, Б. Акунину, помещая ключевые лексические единицы из первоисточника в современную языковую среду, удастся создать эффект пародии.

Связь двух романских текстов прослеживается в параллельности образов главных героев и их жизненных ситуаций: оба героя «втянуты» в детективную историю: Порфирий Петрович расследует цепь загадочных убийств, а Николай Фандорин ищет рукопись произведения Ф. М. Достоевского. Примечательно, что Фандорин происходит из того же рода, что и Порфирий Петрович: «...предком Порфирия Петровича был служилый немец хорошей крови, то ли фон Дорн, то ли фон Дорен», «К тому же существует версия, что Гораций был из рода фон Дорнов, а значит, он нам [Фандориным] родственник» [Акунин]. Здесь автор снова использует прием, когда два параллельных образа характеризуются по сходным признакам и в то же время противоположные друг другу: Порфирий Петрович был «росту пониже среднего...», а к Николашу Фандорину применяются такие эпитеты, как «дылда», «верзила», «долговязый». Близки и рассуждения персонажей о человеческой сущности:

Порфирий Петрович: «Много таких, срезавшихся, среди нас ходит. Иногда кажется, что большинство-с. Но только думается мне, что совсем пропащих среди людей не бывает. Иной человек, в наипоследние инфузории разжалованный, вдруг ни с того ни с сего так экзамен сдаст, что сразу в профессора взлетает. Потому человек — истинное чудо-с Божье» [Акунин].

Николай Фандорин: «Как на дне души всякого хорошего человека копошится дрянь и мерзость, так и в душе законченного подлеца обязательно припрятано что-нибудь светлое, а значит, всегда остав-

ся надежда на чудо. Стукнет по башке какая-нибудь благословенная сила, и в мозгу у подонка приключится травматическое воспаление. Был человек черным — станет белым» [Акунин].

Акунин снова обращается к перифразу. Стоит отметить также, что оба героя ошибочно подозревали невиновных: в «Теорийке» на самом деле убийства совершал Свидригайлов, а в основной части главным злодеем оказывается Олег Сивуха.

Таким образом, в романе «Ф. М.» автор использует такие типы интертекста, как перифразы, цитаты, функцией которых в основной части является пародирование, с целью показать те нравственные изменения, которые произошли с современным обществом. Функцией же интертекста в «Теорийке» является стилизация текста под манеру Достоевского. Посредством романа «Ф. М.» автор не стремится к глубокому по смыслу диалогу с творчеством классика: испещренный различными типами интертекста текст, являет собой не что иное, как «игру с классикой».

«Креативную» рецепцию романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» представляет собой повесть **Вячеслава Пьецуха «Новая московская философия»**.

Свой метод писатель определяет как «иронический реализм». Ирония В. Пьецуха призвана показать отсутствие какого-либо особого смысла в человеческом бытии, в истории человечества вообще. Неустанно исследуя феномен «русского дурака», пресловутые загадки русской души и русской истории, писатель сознательно проецирует свои сюжеты на известные литературные модели: «Наш человек в футляре», «Палата № 7», «История города Глупова в новые и новейшие времена».

В повести «Новая московская философия» мы имеем дело с откровенным обнажением приема — нарочитым введением больших фрагментов из текста романа Достоевского «Преступление и наказание». Резонируя с детективной интригой повести, события которой происходят в Москве в конце XX века, аллюзии на классический претекст сообщают психологическую напряженность ожидания трагической развязки.

Прямая проекция на роман Достоевского очевидна в целом ряде деталей. К примеру, Вячеслав Пьецух намеренно соотносит героев своего произведения с известными персонажами: «Лев Борисович Фондервякин и баламут, и как говорится, не дурак выпить, а всё же не Мармеладов, участковый инспектор Рыбкин тоже блю-

ститель порядка, не обделённый способностями к индуктивному образу мышления, но до Порфирия Петровича ему далеко, а Любость Голова не только не Соня, но до такой степени в этой истории неприметна, то есть до полной бесплотности неприметна, точно её нет» [Пьецух 1989]. В истории коммунальной квартиры №12 в Староверигском переулке появляется Пётр Петрович Лужин, похожий на одноимённого героя романа Достоевского и по своим намерениям (желание жениться на Любе Голове).

В основе сюжета — таинственное исчезновение старушки Пумпянской, бывшей хозяйки огромной квартиры, а теперь занимающей там лишь комнатушку. Но именно эта комнатушка является предметом вождения обитателей столичной коммуналки, а значит — возможным мотивом преступления. Однажды утром жильцы квартиры обнаруживают, что пожилая женщина исчезла, хотя дверь комнаты заперта. Занимаясь самостоятельным расследованием исчезновения старушки, жители коммуналки беспокоятся о мелких собственных интересах, они готовы буквально передрасться из-за 10 квадратных метров, (Фондервякину, например, некуда поставить 16 банок мочёных яблок). Тут двое из жильцов, Чинариков и Белоцветов, припоминают, что незадолго до исчезновения старушки в коридоре квартиры появилось привидение её отца, давно умершего. Они берутся раскрыть тайну исчезновения Пумпянской. В результате расследования причастным к исчезновению оказывается подросток Митя Началов, жилец той же двенадцатой квартиры, который хотел всего лишь испытать свой аппарат для дистанционного проецирования фотографии и попутно произвести ночной переполох в коммунальной квартире.

Жестокая шутка недоросля обернулась человеческой драмой: потрясенная старая женщина умерла от переохлаждения, просидев ранней весной тридцать часов на скамейке Садового кольца. Но узнав об этом, Митя (ему неслучайно дано имя героя Достоевского), требует наказания за свой поступок, за непреднамеренное, но свершившееся преступление.

Роман «Преступление и наказание» послужил основой, на которой в «Новой московской философии» строятся рассуждения о сути литературы, ее роли в жизни русского человека: «Датчане своего Кьеркегора сто лет не читали, французам Стендаль, пока не помер, был не указ, а у нас какой-нибудь саратовский учитель из поповичей напишет, что ради будущего нации хорошо бы выучить-

ся спать на гвоздях, и половина страны начинает спать на гвоздях» [Пьецух 1989]. Герой Достоевского пытается ответить на вопрос: «тварь я дрожащая или право имею?», герои повести Пьецуха рассуждают о добре и зле и о смысле появления человечества на Земле: «Человек есть особая, возвышенная форма сумасшествия природы и более ничего» [Пьецух 1989].

Так детективный жанр смешивается с социально-философской повестью: убийство так и остается безнаказанным, а повесть заканчивается монологом философствующего Белоцветова о литературе: «... в процессе нравственного развития человечества литературе отведено даже в некотором роде генетическое значение, потому что литература — это духовный опыт человечества в сконцентрированном виде и, стало быть, она существеннейшая присадка к генетическому коду разумного существа, что помимо литературы человек не может сделаться человеком» [Пьецух 1989], пафос которого нейтрализуется предшествующим разговором с Митькой, который «Преступление и наказание» даже не читал.

Пьецух в своём произведении использует гибридно-цитатный язык, намеренно включает целые фрагменты из «Преступления и наказания», при этом погружает действие в жизненные реалии конца XX века. «Новая московская философия» свидетельствует о появлении новой, гибридной формы литературы [Жанровые...2012], где детективный сюжет включается в социально-философское повествование, где действие развивается фактически между рассуждениями автора, иллюстрируя их. Голос автора постоянно присутствует в тексте повести, в философских спорах Чинарикова и Белоцветова, в отступлениях о литературе, таланте, жизни.

Задача интертекстуального диалога В. Пьецуха с Ф. М. Достоевским — показать трансформированное в условиях современной действительности зло, растворившееся в быту, ставшее привычным для людей, бедных духовно и нравственно, озбоченных лишь мыслями о 10 квадратных метрах. Классические образы в повести безнадежно мельчают, утрачивают масштаб и философскую глубину.

В «Новой московской философии» отчетливо прослеживаются особенности русского постмодернизма, который, находясь в непрерывном диалоге с классической литературой, пытается разрешить не только эстетические, но идеологические и нравственные задачи.

В диалог с Достоевским вступает современный прозаик **Юрий Буйда** в цикле «**Осорьинские хроники**», состоящем из девяти рас-

сказов, в которых прослеживаются судьбы князей Осорьиных, начиная с эпохи Киевской Руси и до 70-х годов XX в.

В творчестве Ф. М. Достоевского большое место занимает тема греха и нравственных последствий грехопадения. «Писатель не просто упоминает в своих произведениях о каких-то случаях жестокости, насилия, он именно живописует грех, позволяя представить преступление во всех его подробностях» [Прохорова 2015: 201]. Тема преступления и наказания встречается и в цикле «Осорьинские хроники» Ю. Буйды. Однако, в «Осорьинских хрониках» преступления совершаются с особой, извращенной жестокостью: «Эрнестину спасти не удалось — она была изнасилована, задушена и изуродована. <...> третья рука — красная, жилистая, с птичьими когтями — продолжала бороться даже после того, как ее хозяина связали и засунули в полотняный мешок» [Буйда].

Наиболее ярко тема преступления и наказания раскрывается в «Повести о князе Алешеньке». Рассказ начинается с того, что Евгений Николаевич Осорьин просит в письме своем о встрече с Николаем Николаевичем Полуталовым, некогда тайным советником, желая «спустя почти сорок лет» [Буйда] узнать об одном загадочном эпизоде из его биографии. Эпизод этот неизвестен публике, так как участником его стал писатель Достоевский. Другим же участником был некий князь Алексей Осорьин-Туровский, который по предположению Евгения Николаевича стал прототипом Ставрогина из романа Ф. М. Достоевского «Бесы», а «вовсе не Спешнев или Бакунин, как предполагают многие критики» [Буйда].

Помимо интертекстуальных связей с творчеством Достоевского сам классик становится в рассказе действующим лицом — однажды вечером князь Алексей Осорьин-Туровский заявляется к Достоевскому, насилует и убивает служанку и направляется в квартиру писателя «исповедаться»: «Но если Иисус взял на себя все грехи человечества, то почему мне, следующему Его путем неуклонно, не поступать так же? Почему и мне не взойти на Голгофу, вершина которой до поры до времени скрывается от глаз людских за мрачными тучами истории? Это ли не подвиг в своем роде? Не жертва ли? Принять зло глубоко в душу, стать злом, чтобы изжить его навсегда ради Золотого века, ради всеобщего счастья...» [Буйда].

Имя главного героя «Повести о князе Алешеньке», на первый взгляд, аллегорично связано с Алешей Карамазовым — героем, который верит в Бога, христианская любовь которого противопоставлена

безбожному разуму: «Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить... Полюбить прежде логики — и тогда только я и смысл пойму» [Достоевский]. Но в образе Осорьина-Туровского прослеживается куда большее сходство с другим героем классика — Николаем Ставрогиным, воплощающим в себе, напротив, антихристово начало. Рассмотрим это сходство более подробно.

В обоих текстах говорится о внешней красоте главным героев. Читаем у Ф. М. Достоевского: «Это был очень красивый молодой человек, лет двадцати пяти и, признаюсь, поразил меня». В «Повести о князе Алешеньке»: «Он был красивее всех мужчин и женщин, каких только мне приходилось встречать на своем веку» [Буйда]. Но красота героев при всем своем совершенстве неприятна, отторгает: «Ставрогин, казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» [Достоевский]; тайный советник рассказывает, что при взгляде на Осорьина «становилось и радостно, и стыдно <...> как при столкновении с чем-то недолжным...» [Буйда]. К тому же Ю. Буйда наделяет своего героя третьей рукой, «которая была и наказанием Господним, и даром Божиим, знаком избраннычества». Устами Евгения Николаевича Осорьина писатель объясняет этот ход: «Достоевский, конечно, ни за что не позволил бы себе унижать роман таким чудом — его интересовали чудеса, так сказать, внутренние, утробные...» [Буйда].

В рассказе Ю. Буйды также встречается пародия на претекст в любовной истории: в обоих текстах встречаются героини-хромоможки, однако если в «Бесах» Марья Тимофеевна являет собой образ юродивой, блаженной, то в «Повести», напротив, подчеркивается, что возлюбленная князя Арина не была «ущербной».

Значим и мотив маски, актерства. Вспомним эпизод из «Бесов», в котором Ставрогин посещает Марию Тимофеевну после знакомства той с Варварой Петровной: Лебядкина называет Николая Ставрогина самозванцем, актером: «Нет, голубчик, плохой ты актер, хуже даже Лебядкина. <...> Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь... <...> Не постыдился бы сокол мой меня никогда перед светской барышней!». Актерство становится главной чертой князя Осорьина-Туровского: женившись на хозяйке гробовой лавки Анне Терентьевной, «...Алексей Петрович — “не смотри, что князь” — энергично взялся за дела в лавке, обнаружив выдающиеся дарования». «Мелкий, пошлый делец, купчишка Куфайкин...» [Буйда]. — называет его Евгений Николаевич.

Ю. Буйда, вступая в диалог с классиком, дает свою интерпретацию классических мотивов, тем, проблематике. Но если Ф. М. Достоевский, исследуя глубины человеческой души, находит в ней что-то хорошее, положительное, видит пути спасения человека в обретении им веры, то у Ю. Буйды в мире, в котором нет Бога, в эпоху «безбожия», человека ждет печальный итог: «Но ведь это всеобщая болезнь. Всеобщая и, увы, не поддающаяся лечению. Быть может, эпоха безбожия неизбежна и в каком-то смысле необходима. Иногда я даже думаю, что Богу и самому надоело водить нас на помочах. Выросли — шагайте сами. И пошагали, еще как пошагали. Идея Воплощения стала слишком трудна, не по плечу, не по уму и не по сердцу, а вот Обожествление и проще, и легче. Ведь в нас заложены такие огромные возможности, и почему бы человеку с такими-то возможностями самому не стать богом? Потом поклонение Богу подменяется поклонением героям, а там и до поклонения тирану рукой подать, причем зачастую — до самого либерального поклонения самому жестокому тирану. А Церковь... впрочем, что я! Никакая Церковь не устоит перед историей, которая движется по пути наименьшего сопротивления, то есть по самому верному пути, даже — по единственно возможному, если угодно. <...> И к власти придет Ничто, в котором не будет ничего, а только третья рука. Не правая, не левая, не средняя, но третья — понимаете? Она и станет властью. И это будет не золотая середина, но именно последняя крайность — Ничто. <...> Вот вам и русский выбор — между героем и гробовщиком... Хотя какой тут выбор? Нету выбора между огнем и светом» [Буйда].

Нами рассмотрены особенности креативной рецепции творчества Ф. М. Достоевского на примере авторских рецептов Б. Акунина, В. Пьецуха, Ю. Буйды. Писатели прибегают к использованию различных уровней претекста: классических сюжетов, мотивов, тем, образов и т. д., обогащая таким образом современную литературу и актуализируя диалог с классикой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Акунин Б. Больше всего люблю играть. Интервью Л. Парфенова // Русский newweek. 2006. № 19. (97). URL: <http://viperson.ru/articles/boris-akunin-bolshe-vsego-lyublyu-igrat> (дата обращения 23.03.2020).

Акунин Б. Ф. М. URL: <https://100i1kniga.ru/read/?book=15972> (дата обращения: 23.03.2020).

Буйда Ю. В. Яд и мед: повесть и рассказы. URL: <https://loveread.info/books/sovremennaya-proza/36295-yurii-buida-yad-i-med.html> (дата обращения: 23.03.2020).

Гимранова Ю. А. Тургеневский интертекст в постмодернистской прозе конца XX — начала XXI веков: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01/ Челябинск, 2018. 180 с.

Достоевский Ф. М. Бесы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1544/index.html> (дата обращения: 23.03.2020).

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. URL: https://librebook.me/bratia_karamazovy (дата обращения: 23.03.2020).

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0060.shtml (дата обращения: 23.03.2020).

Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: коллективная монография/под общей ред. Т. Н. Марковой. Челябинск. 2012. 360 с.

Зубакова Н. В. «Русская классика — это рулез»: интертекстуальность в романе Б. Акунина // Русская речь. 2012. №6. С. 26–29.

Ковылкин А. Н. Вопросы рецептивной эстетики. Омский научный вестник. 2007. №2. С. 153–157.

Прохорова Т. Г. Внутренний сюжет цикла Ю. В. Буйды «Осо-рьинские хроники»: к вопросу о диалоге с Достоевским. Ученые записки Казанского ун-та. 2015. С. 200–214.

Пьецух В. Новая московская философия/В. Пьецух // ЛитМир: [сайт]. 1989. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=243295&p=1> (дата обращения: 23.03.2020).

Черняк М. А. «Достоевскому — от благодарных бесов»: к вопросу о восприятии классики в XXI веке. // Вест. Герценовского ун-та. 2009. №4. С. 57–64.

Черняк М. А. Актуальная словесность XXI века: Приглашение к диалогу: учеб. пособие/М. А. Черняк. 2-е изд., стёр. М.: Флинта, 2015. 232 с.

Щетинина Е. В. Художественная интерпретация произведений Ф. М. Достоевского в современной массовой культуре. // Вест. Омского ун-та. 2011. №1. С. 209–214.

REFERENCE

Akunin B. Bol'she vsego lyublyu igrat'. Interv'y u L. Parfenova // Russkiy newsweek. 2006. № 19 (97). URL: <http://viperson.ru/articles/boris-akunin-bolshe-vsego-lyublyu-igrat> (access date: 23.03.2020).

Akunin B. F. M. URL: <https://100i1kniga.ru/read/?book=15972> (access date: 23.03.2020).

Buyda YU.V. Yad i med: povest' i rasskazy. URL: <https://loveread.info/books/sovremennaya-proza/36295-yurii-buida-yad-i-med.html> (access date: 23.03.2020).

Gimranova YU.A. Turgenevskiy intertekst v postmodernistskoy proze kontsa XX — nachala XXI vekov: dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01/ Chelyabinsk, 2018. 180 s.

Dostoyevskiy F. M. Besy. URL: <https://ilibrary.ru/text/1544/index.html> (access date: 23.03.2020).

Dostoyevskiy F. M. Brat'ya Karamazovy. URL: https://librebook.me/bratia_karamazovy (access date: 23.03.2020).

Dostoyevskiy F. M. Prestupleniye i nakazaniye. URL: http://az.lib.r/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml (access date: 23.03.2020).

Genre transformations in literature and folklore: collective monograph/ed. T. N. Markova. Chelyabinsk. 2012. 360 p.

Zubakova N. V. “Russian classics is a rulez”: intertextuality in the novel by B. Akunin // Russian speech. 2012. № 6. S. 26–29.

Kovylkin A. N. Issues of receptive aesthetics. Omsk Scientific Bulletin. 2007. № 2. S. 153–157.

Prokhorova T. G. The inner plot of Yu. V. Buida's cycle “The Osor'insky Chronicles”: on the question of dialogue with Dostoyevsky. Scientific notes of Kazan University. 2015. S. 200–214.

Petsukh V. New Moscow philosophy/V. Petsukh // LitMir. 1989. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=243295&p=1> (date of access: 23.03.2020).

Chernyak M. A. “Dostoyevskomu — ot blagodarnykh besov”: k voprosu o vospriyatii klassiki v KHKHI veke. Vest. Gertsenovskogo un-ta. 2009. № 4. S. 57–64.

Chernyak M. A. Aktual'naya slovesnost': Priglasenie k dialogu: ucheb. posobiye/M. A. Chernyak. 2-ye izd., ster. M.: Flinta, 2015. 232 s..

Shchetinina Ye. V. Khudozhestvennaya interpretatsiya proizvedeniy F. M. Dostoyevskogo v sovremennoy massovoy kul'ture. Vest. Omskogo un-ta. 2011. № 1. S. 209–214.

Научн. рук. д.ф.н. профессор Т. Н. Маркова

Данные об авторе

Ильсова Анара Жангельдыевна — магистрантка, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: ilyasova_an95@mail.ru

Author's information

Ilyasova Anara Zhangeldyevna — Master's student, the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

Болдуева М. В.

ORCID: 0000-0002-0872-2441

Екатеринбург, Россия

E-mail: boldueva_mariya@mail.ru

УДК 821.161-1.-32(Шишкин М. П.)

DOI 10.26170/ufv20-03-12

ПАСТЕРНАКОВСКИЙ СЛОЙ В РАССКАЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА «ГУЛ ЗАТИХ...»

Аннотация. В статье рассмотрены цитаты (аллюзии, реминисценции) из произведений Б. Пастернака, которые составляют интертекстуальную основу рассказа М. Шишкина «Гул затих...». Цель работы — определить функцию пастернаковского слоя в рассказе: показать «приращение» смысла, обусловленного интенсивным обращением к творчеству поэта. В результате наблюдений над интертекстом был выявлен ключевой мотив рассказа — мотив воскрешения в слове; показано его сюжетообразующее и хромотопическое значение. Семантика этого мотива проявлена прежде всего отсылками к стихотворениям Б. Пастернака «Гамлет» и «Гефсиманский сад». Их анализ позволяет увидеть оправданность жизненного выбора, который делает автобиографический герой.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; литературные образы; рассказы; литературный диалог; интертекст; постмодернизм; цитаты; аллюзии.

Boldueva M. V.

Ekaterinburg, Russia

PASTERNAK'S LAYER IN MIKHAIL SHISHKIN'S STORY "GUL ZATIKH..." (THE HUM QUIETED DOWN...)

Abstract. The article considers quotations (allusions, reminiscences) from the works of B. Pasternak, which form the intertextual basis of the story by M. Shishkin "The Hum quieted down...", the purpose of the work is to determine the function of the Pasternak's layer in the story: to show the "increment" of meaning due to the intensive appeal to the poet's work. As a result of observations on the intertext, the key motif of the story was revealed — the motif of resurrection in the word; its plot-forming and chronotopic meaning is shown. The semantics of this motif is shown primarily by references to the poems of B. Pasternak's "Hamlet" and "The garden of Gethsemane". Their analysis allows us to see the justification of the life choice made by the autobiographical hero.

Keywords: Russian writers; literary creativity; literary plots; literary genres; literary images; stories; literary dialogue; intertext; postmodernism; quotes; allusions.

Творчество М. Шишкина — яркое и значительное явление современной литературы. Проза писателя построена на тонкой игре различными стилевыми пластами и цитировании классических произведений, что свойственно постмодернистской парадигме художественности.

Постмодернистская поэтика проявляется в творчестве М. Шишкина прежде всего в том, что в его текстах заявлена «онтологическая важность письма», первичность языка по отношению к жизни (тезис постмодернизма «мир как текст»). «Текст писателя тяготеет к коллажу, строится он ризоматически, мир предстает в своей текстуальной ипостаси прежде всего потому, что автор неустанно твердит об онтологическом статусе письма» [Лашова 2012: 152].

Интертекстуальность как черта шишкинской прозы определяется вниманием к русской классической литературе. Каждый текст писателя насыщен аллюзиями, реминисценциями, цитатами из классики.

В центре нашего анализа одно из недавно написанных произведений М. Шишкина — рассказ «Гул затих...». Произведение впер-

вые было прочитано автором в 2016 г. на конференции, посвященной знаковым именам современной русской литературы, которая состоялась в Ягеллонском университете города Кракова (Польша).

Цель наших наблюдений — определить функцию пастернаковского слоя в рассказе. М. Шишкин, концентрируя внимание на русской классике, «цитирует» в рассказе «Гул затих...» Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова, но наибольший интерес вызывает определенный семантический слой, основанный на произведениях Б. Л. Пастернака. Попытаемся понять, почему в данном тексте именно Б. Л. Пастернак оказывается в центре многочисленных интертекстуальных отсылов, проявляя главную идею рассказа.

Цитатой является уже название рассказа: «Гул затих...» — начало первой строки стихотворения «Гамлет», открывающего цикл «Стихотворения Юрия Живаго» (1946–1953). Но ее смысл становится понятен лишь в контексте рассмотрения пастернаковского слоя в целом.

Обратимся к тексту рассказа. Он автобиографичен, его герой — писатель. С детства он знал о своем предназначении: *«Много лет назад я все знал. Я ничего еще тогда не написал, но знал про себя, что — писатель»* [2, с. 459]. Это знание держится на открытии героем «сокровенной тайны мироздания», суть которой в том, что «все сущее... состоит из букв» [2, с. 459]. Мы видим, что автор наделяет язык, слово смыслом. Слово становится главным инструментом в осмысления бытия.

Прочитируем текст рассказа: *«Я знал, что будет потоп. Обещали ведь, что не будет, но наврали. Обязательно придет. Каждому — по потопу. И нужно спастись. Сколотить свою лодочку. Написать свою книгу. Найти нужные слова, которые переживут сорок дней разверзшихся хлябей небесных»* [2, с. 459]. Ощущение героя, что он будет писателем, ни на чем не основано. Однако знание следует за ним неотступно: знание о спасении. Обратимся к комментариям Ветхого Завета Д. Щедровицкого, где он поясняет символику потопа: «В духовном смысле это описание глубоко символично: вся земля залита водою — нечестием, неверием, злом, — и только ковчег Ноя, который «возвысился над землею», спасается» [Щедровицкий 2014: 94]. Только герой, в отличие от Ноя, видит спасение в нужных словах. «Правильные слова» являются для него чем-то вроде ковчега.

Герой размышляет о тех, кто умел произносить правильные слова: *«Мы жили на “Щелковской”, в хрущобе на 13-й Парковой, на последнем, пятом этаже, и поверх деревьев из окна виднелось*

здание местной школы, с четырьмя медальонами на фронтоне — писательские головы в профиль. Они тоже все знали и всю жизнь строили каждый свой ковчег. Что там осталось от их эпох? Брички? Кринолины? Примусы? Соседи? Прохожие? Любимые? Пишк. Их книги и стали теми эпохами» [2, с. 460]. Великие писатели, создавая произведения, искали нужные слова. Эти слова складывались в книги, которые закрепились в истории, стали отражением конкретной эпохи. Именно благодаря «нужным словам», по мнению героя, писатели смогли победить смерть.

На этом основании герой делает вывод: «Все дело было в том, — знал я, — чтобы написать правильные слова». Но какими они должны быть? Где источник правильности? Он обращается к новозаветному времени, вспоминая путешествие Иисуса Христа в Эммаус. Герой ищет источник «правильных слов» в прошлом.

Первая ссылка на Пастернака связана с «Гефсиманским садом»: «Я в гроб сойду. На третий день восстану» [2, с. 460]. Этой строкой автор-персонаж вводит мотив воскрешения, утверждая мысль о том, что священное слово позволяет преодолеть смерть.

Герой спасается от реальности пастернаковскими строками «... Стихи из романа я знал наизусть. Они меня спасали. Чаще в переносном смысле, но иногда в прямом» [2, с. 460]. Спасительность слова поэта соотносится рассказчиком со словом Сына Божьего, пытавшегося спасти человечество. Подобного рода аналогии расщепляют временной поток, помещают настоящее время в контекст большой истории. Докажем данную мысль цитатой: «Плещусь в морозной темноте с резью в желудке и спасаю себя волшебными строчками: И, как сплавливаются по реке плоты, / Ко Мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты». [2, с.460]; «Мимо один за другим проносились пропавшие автобусы, наверно, делали круг через Эммаус» [2, с. 461].

Мы видим два путешествия в тексте: первое — встреча Христа с учениками в Эммаусе после того, как он воскрес, и второе — встреча героя с воскресшим Б. Л. Пастернаком. Оба этих события запечатлены в вечности, «окликают» друг друга. «Момент распада и разрыва временного потока, момент человеческого страдания воспринимается у Шишкина «настоящим» и в значении темпоральности, и в значении подлинности» [Мотеюнайте 2017: 229].

Завязка сюжетного действия связана с попыткой автобиографического героя познать категорию времени. А это значит — увидеть

смысл своего бытия, своих надежд и деяний в его неумолимом временном потоке: *«Ведь я знал все, кроме времени. Да и не мог знать. Просто его еще не было. Было только будущее и не очень настоящее настоящее, походившее на затянутое предисловие. Время — это когда ты смотришь в зеркало и удивляешься: откуда эта чужая седина? Откуда эта чужая морщинистая кожа? И все еще тянутся эти три дня до воскресения. И никакого Эммауса»*. [2, с. 461]. Автор указывает на свойственное человеку стремление остановить неизбежный разрушительный ход времени. М. Шишкин говорил в интервью: *«В этом рассыпавшемся времени человек и становится человеком. Это время не условное, а настоящее»*¹. Человек, таким образом, осознает себя тогда, когда почувствует себя причастным вечности.

Острота этого осознания подступила к герою в эпизоде с его избивением школьными товарищами. Это злое деяние комментируют ожившие в медальонах на фронтоне школьного здания русские писатели-классики. Их речь тягуча, груба: *«Те, что в медальонах на фронтоне, отвернулись, только косились и еле слышно сквозь зубы: а ты как думал? Ты на нас посмотри! Нас тут самих построили — в затылок друг другу по стойке смирно. Кто это из наших сказал, что вечность на самом деле — изба с науками? Wishful thinking! Вечность — это когда тебя, не спрашивая, во все дырки. Но им надо все простить, ибо не ведают что творят. Нас построили — и тебя построят. Будешь шагать в ногу и смотреть в затылок. Не сахарный, не растаешь. Die erste Kolonne marschieret, Сусанна должна ждать старцев, жизнь прожить — не поле перейти»* [2, с. 463]. В монологе присутствуют буквально все русские классики. Завершает их речь цитата из стихотворения Пастернака «Гамлет»: «Жизнь прожить — не поле перейти». Она свидетельствует о солидарности классиков с Пастернаком в понимании жизни как трудного пути.

Есть в этом эпизоде и другая — библейская — аналогия. Так в речи оживших в медальонах писателей слышим: «Сусанна должна ждать старцев». В «Книге пророка Даниила» в 13 главе есть сказание о прекрасной еврейке Сусанне, которую оклеветали высокопо-

¹ М. Шишкин, Смерть, как жизнь, словесна [интервью Нине Ивановой], «Time Out», 3.09.2010, <<http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>> (дата обращения: 23.09.2020).

ставленные развратные старцы, соблазнившиеся ее красотой. Красота девушке была дана Богом, как и талант писателя дарован свыше.

Красоте женщины старцы позволили назначить цену, цена — ее честь. Обратим внимание на то, что старцы были высокопоставленными людьми. Чувство власти пересиливает веру в Господа. Они забыли о том, что красота Сусанны дарована Всевышним и распоряжаться ей может только она. Они же путем лжи, клеветы хотят завладеть ею. Получается, что власть искушает человека, затмевает разум и не позволяет видеть дар божий в человеке.

Писательский талант, таким образом, как и красота Сусанны, несет в себе божественное начало. «Медальоны на фронтонах» твердят о том, что страной завладели оккупанты и они позволяют себе унижать людей. Но у писателей есть знание, та самая божественная сила, которую невозможно подавить. Находим подтверждение в цитате: *«И они, оккупанты, могут сделать с тобой что захотят. Урыть, отмудохать, облевать. Но им недоступно твое сокровенное знание. Это ведь только им, наивным, кажется, что они начальник, а ты дурак. Чудаки, право слово!»* [2, с. 463].

В книге пророка Даниила Сусанна нашла спасение в молитве. Когда её вели на казнь, она не потеряла надежды, а обратилась к Богу, и ответом на её молитву стало действие Святого духа на Даниила. Пророк обличил старцев во лжи, и женщина была спасена. Автор, используя аллюзию к библейскому эпизоду, хотел донести мысль, что спасение писателя в знании о своем предназначении, спущенном свыше и вере в него. В речах оживших классиков, герой находил для себя спасение.

Жизнь как трудный путь, реализуясь в буднях военных сборов, казалось бы, уводит автобиографического героя из области правильных слов и действий. Но связь не рвется совсем благодаря карманному английскому словарю, который рассказчик «всегда носил с собой в солдатских галифе... Принимал вокабуляр как лекарство. Буквы защищали меня как оберег» [2, с. 466]

Гибель же на военных сборах одного ровесника заставляет автора увидеть идею воскрешения в слове с позиций своих собственных воспоминаний о мотострелке, похоже исполнявшем песни В. Высоцкого и о самом В. Высоцком. Автор вводит воспоминание о В. Высоцком как элементе знакомой герою эпохе. Так реализуется поэтика писателя, основанная на «утверждении и разворачивании прошлого». «Автору необходим сам элемент

прошлого в его материальности (деталь, тело), сводящийся к образу, рифмуемому с актуальным пространством или исходящему из него» [Куряев 2020: 18].

Гамлет Пастернака звучит теперь в исполнении актера. *«Гул затих. Я вышел на подмости...»* — произносит актер в воспоминании героя [2, с. 469]. Здесь необходимо упомянуть стихотворение Б. Л. Пастернака «О знал бы я, что так бывает...». Эпизод с Высоцким в рассказе является реминисценцией к данному стихотворению. «Не читки требуют с актера, а полной гибели всерьез», — писал Б. Л. Пастернак в указанном стихотворении. Б. Л. Пастернак сравнивает литературное мастерство с актерским. Лирик, как и актер, предстает перед людьми. Они слушают его речи, чтобы испытать катарсис. Лирический герой в стихотворении приносит в жертву самое дорогое, что у него есть — жизнь. Сцена становится ареной самозаклятия. Пафос стихотворения «О знал бы я, что так бывает...» — пафос жертвенности. Актер погибает во имя зрителей, ради очищения их душ.

Актер сливается с ролью, на первый план выходит судьба. И вот В. Высоцкий продолжает спектакль, читая стихотворение дальше. М. Шишкин выбрал ту строфу, где говорится о предчувствии: *«...Я ловлю в далеком отголоске что случится на моем веку»* [2, с. 470]. Снова мотив знания, предугадывания, который появляется в тишине, затихшем гуле. Возникает точка отсчета для открытия истины.

Процитируем строки из рассказа: *«Это не было уже театром, это было что-то намного больше самого великого театра, борьба человека с чем-то, что сильнее его. На его лице уже было все. Он уже все про себя знал»* [2, с. 470]. В. Высоцкий чувствовал приближение смерти. Он вступает в борьбу с ней. Окончательно В. Высоцкий одержит победу, когда его песни будут цитировать и вспоминать спектакль посмертно. Это и есть начало увековечивания художника в истории. Актер не мог знать, что о нем в роли Гамлета будут вспоминать спустя десятилетия, и песни пронесутся сквозь время. Высоцкий вложил в Гамлета свою поэтическую судьбу.

Окольцовывается композиция рассказа тогда, когда в конце произведения герой произносит: *«Как сейчас ощущаю тот тугой напор ветра на быстром перегоне, охлаждающий потную кожу. За спиной тлеет перебранка, младенец надрывается, вагон дребезжит, колеса грохочут, встречные режут, но для меня гул затих»*. Гул

для героя затихает тогда, когда он понимает свое предназначение, осознает себя в потоке вечности и готов найти правильные слова, позволяющие ему победить смерть.

Каждая отсылка к творчеству Б. Л. Пастернака разрывает время в рассказе. Строки поэта не только отражают внутреннее состояние героя в настоящем, но и объединяют его с вечностью, с образом Христа. В финале герой понимает, что есть судьба и истина. Человек способен произносить слова, которые несут правильное знание о жизни во все времена.

ЛИТЕРАТУРА

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 1997. 1376 с.

Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин/Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего. Краков: Scriptum, 2017. 509 с.

Ингеманссон А. Р. Художественный мир рассказа Михаила Шишкина «Урок каллиграфии» // Известия ВГПУ. 2011. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-mir...> (дата обращения: 07.09.2020).

Куряев И. Р. Конструирование прошлого в малой прозе М. Шишкина (на материале рассказов сборника «Пальто с хлястиком») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-pro> (дата обращения: 07.09.2020).

Лашова С. Н. Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии: дис.... канд. фил. наук: 10.01.01/С. Н. Лашова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2012. 178 с.

Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: роман/Б. Л. Пастернак. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2016. 464–505 с. Режим доступа: по подписке. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=460635> (дата обращения: 15.05.2020).

Щедровицкий Д. В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево: Книга Бытия: начало всемирной истории. 9-е изд. (эл.); Книга Исход: от угнетения к свободе. 8-е изд. (эл.); Книги Левит, Чисел и Второзакония: библейское законодательство. 8-е изд. (эл.) / Д. В. Щедровицкий. М.: Теревинф, 2014. 1088 с.

REFERENCES

Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. M.: Rossiiskoe bibleiskoe obshchestvo, 1997. 1376 s.

Znakovye imena sovremennoi russkoi literatury: Mikhail Shishkin/Kollektivnaya monografiya pod red. Anny Skotnitskoi i Yanusha Svezhego. Krakov: Scriptum, 2017. 509 s.

Ingemansson A. R. Khudozhestvennyi mir rasskaza mikhaila Shishkina “Urok kall igrafi” // Izvestiya VGPU. 2011. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-mir>. (access date: 07.09.2020).

Kuryaev I. R. Konstruirovaniye proshlogo v maloi proze M. Shishkina (na materiale rasskazov sbornika “Pal’to s khlyastikom”) // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2020. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovaniye-pro> (access date: 07.09.2020).

Lashova S. N. Poehtika Mikhaila Shishkina: sistema motivov i povestvovatel’nye strategii: dis ... kand. fil. nauk: 10.01.01/S. N. Lashova; Perm. gos. nats. issled. un-t. Perm’, 2012. 178 s.

Pasternak B. L. Doktor Zhivago: roman/B. L. Pasternak. M.: Agentstvo FTM, Ltd, 2016. 464–505 s. Rezhim dostupa: po podpiske. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=460635> (access date: 15.05.2020).

Shchedrovitskii D. V. Vvedenie v Vetkhii Zavet. Pyatiknizhie Moiseevo: Kniga Bytiya: nachalo vsemirnoi istorii. 9-e izd. (ehl.); Kniga Iskhod: ot ugneteniya k svobode. 8-e izd. (ehl.); Knigi Levit, Chisel i Vtorozakoniya: bibleiskoe zakonodatel’s tvo. 8-e izd. (ehl.)/D. V. Shchedrovitskii. M.: Terevinf, 2014. 1088 s.

Научный руководитель: Хрящева Н. П., д. филол. н., профессор.

Данные об авторе

Author’s information

Болдуева Мария Вадимовна — студент третьего курса института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

Boldueva Maria Vadimovna — a third year student of the Institute of Philology and intercultural communication of the Ural state pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

E-mail: boldueva_mariya@mail.ru

Морозов Д. Д.
ORCID: 0000-0001-9647-3758
Челябинск, Россия
E-mail: goodofwin@mail.ru

УДК 372.882:371.321
DOI 10.26170/ufv20-03-13

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КВЕСТ-ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению использования квест-технологий на уроках литературы и предлагает собственный вариант «живого» квеста по поэме Гоголя «Мертвые души» в 9 классе. В статье приводится краткая история становления и развития квеста как части индустрии компьютерных, настольных и социальных игр, определение и классификация образовательных квестов по сюжету. Особое внимание в статье уделено разъяснению понятия «живого» квеста как самого непопулярного, но наиболее интересного для ученика вида квеста. В статье присутствует описание механики квеста, правил использования реквизита и хода урока. Применение подобных квест-технологий направлено на улучшение навыков интерпретации художественного литературного произведения, коммуникационных и аналитических навыков учащегося. Квест предполагает серьезную подготовку, как со стороны ученика, так и со стороны учителя: изучение правил квеста, печать и ламинирование игровых карточек, проведение игры.

Ключевые слова: русская литература; русские писатели; литературное творчество; методика литературы в школе; методика преподавания литературы; уроки литературы; игровые методы обучения; игровые технологии; квест-технологии; навыки интерпретации; инновационные технологии; педагогические инновации.

Morozov D. D.

Chelyabinsk, Russia

THE USE OF THE QUEST TECHNOLOGIES IN THE LITERATURE LESSON

Abstract. This article examines the use of quest technologies on literature lessons and offers its own version of a “live” quest based on the poem by Gogol “Dead Souls” in the grade 9th. The article provides a brief history of the formation and development of the quest as part of the industry of computer, board and social games, the definition and classification of educational quests based on the plot. Particular attention in the article is paid to clarifying the concept of a “live” quest as the most unpopular, but the most interesting type of quest for a student. The article contains a description of the quest mechanics, rules for using props and the progress of the lesson. The use of such quest technologies is aimed at improving the skills of interpretation of a literary work, communication and analytical skills of the student. The quest involves serious preparation, both by the student and by the teacher (studying the rules of the quest, printing and laminating game cards, and playing the game).

Keywords: Russian literature; Russian writers; literary creativity; methodology of literature at school; methodology of teaching literature; literature lessons; game teaching methods; gaming technologies; quest technologies; interpretation skills; innovative technologies; pedagogical innovation.

В настоящее время особую популярность приобретает новейшая педагогика, основной чертой которой является инновационность — способность ученика и педагога воспринимать информацию в нетрадиционных видах, быть открытыми и готовыми к новым методиками и технологиям. «Специфическими особенностями инновационного обучения является его открытость будущему, способность к предвидению на основе постоянной переоценки ценностей, настроенность на конструктивные действия в обновляемых ситуациях» [Дичковская 2006: 9].

Интеллектуальные игры имеют широкое многообразие форм, тематик, жанров, но, как отмечает Б. Р. Мандель, суть у них одна: «при решении поставленных задач происходит акт развития и творчества, находится новый путь или создается что-то новое, требуются

особые качества ума, такие как наблюдательность, умение сопоставлять и анализировать, комбинировать, находить связи и зависимости, закономерности и т. д. — все, что в совокупности составляет творческие и интеллектуальные способности человека» [Мандель 2009: 63]. Чтобы разнообразить систему уроков, привлечь внимание учеников к той или иной проблеме произведения, многие педагоги используют различные игровые технологии, одной из которых является квест. Хотя и эффективность данного метода уже доказана педагогическими практиками различных сфер, квест-технология зачастую используется педагогами однообразно, чаще всего в форме путешествия по школе, интерактивной викторины или же обсуждения литературного героя с позиций разных персонажей.

Изначально квест в игровой деятельности зародился в сфере компьютерных игр и назывался приключенческой игрой (adventure game). Задачей игрока стало управление героем или группой героев, борющимися с темными силами за счет своих способностей. Основой жанра являются литературное повествование, детективная история, мотив поиска и наличие головоломок.

Затем квест перекочевал в жанр настольных игр, породивших популярную до сих пор игру “Dungeons & Dragons” («Подземелья и драконы»). Именно она стала первой импровизационной настольной игрой, в которой участники вынуждены взаимодействовать друг с другом для достижения общей цели.

В начале 2000-х годов у предпринимателей появилась идея создания реалии-квеста, что вывело развлекательную индустрию на новый уровень. Основной целью таких квестов было добиться взаимодействия между участниками (обычно, 3–4 человека), запертыми в комнате. Задачей участников было найти разбросанные по комнате предметы (ключи, детали механизма, различные бумажки с подсказками) и решить головоломки, которые ведут к общему призу — ключу от двери этой же комнаты. Постепенно в такие квесты стали добавлять аниматоров, выполняющих роль либо некой силы, запершей участников в этой комнате, либо роль помощника.

Технология создания и проведения квеста предполагает прохождение трех основных этапов: подготовительный, в котором составители квеста определяют его цель и форму, основной (подготовку к игре, проводимую непосредственно перед самим квестом: сбор людей, инструктаж команд, выдача реквизита и т. п., выполнение заданий участниками квеста и подведение итогов) и рефлексив-

ный этапы — обсуждение результатов квеста, высказывание пожеланий и т. д.

Исследователи расходятся в определении квест-технологии, поскольку такой прием работы недостаточно прижился в системе российского образования. Так, например, «Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века» под редакцией Е. Н. Шагаловой дает такое определение: «Жанр литературных произведений, фильмов, а также компьютерных игр, требующих от участников решения логических задач для продвижения по сюжету; литературное произведение, фильм, игра в этом жанре, а также сама такая задача» [Шагалова 2004: 153]. В методике литературы закрепилось такое понятие, как «литературный квест», который представляет собой «жанр игры с последовательным выполнением заданий по заданному сюжету, способствующий повышению интереса к изучаемому предмету» [Колодина 2006, с. 90].

Опираясь на многообразие определений, в настоящей работе мы понимаем под квестом исследовательский вид деятельности, проводимый в игровой форме, при этом целью является взаимодействие с остальными участниками квеста и его организаторами, поиск предметов и следование какой-либо роли, а также поиск информации посредством контакта с участниками квеста или игровыми предметами.

Квест-технология рассматривается современными исследователями как технология, имеющая конкретные дидактические задачи, игровую целостность, особые правила, известные всем участникам без исключения, активное участие ведущего-модератора и сопровождение участников квеста по ходу всего действия.

В зависимости от сюжета квесты могут быть линейными, в которых игра построена по цепочке: разгадав одно задание, участники получают следующее, и так до тех пор, пока не пройдут весь маршрут; штурмовыми, где все игроки получают основное задание и перечень точек с подсказками, но при этом самостоятельно выбирают пути решения задач; кольцевыми, которые представляют собой тот же «линейный» квест, но замкнутый в круг. Команды стартуют с разных точек, которые будут для них финишными. Также многие исследователи выделяют особый вид квестов — живые квесты. Их особенность заключается в высоком уровне вариативности и частых контактах между участниками действия.

В основном, живые квесты предполагают закрепление за участниками роли третьего лица, созданного на основе персонажей лите-

ратуры, фильмов и других произведений искусства, поведение и манеры которого они должны копировать. В ходе такого квеста участники нередко вступают в обсуждения и дискуссии, делают морально-нравственный выбор. «Живой» квест построен на коммуникационном взаимодействии между игроками. Не общаясь с другими игроками, невозможно достичь индивидуальных целей, что стимулирует общение и служит хорошим способом сплотить играющих. «Живые» квесты несут в себе элемент соревновательности, они способствуют развитию аналитических способностей. Погружение в атмосферу игры было бы неполным без неожиданных встреч, например, с таинственными обитателями старинных крепостей или заброшенных фортов. Учащиеся могут дополнять живые квесты по ходу их прохождения, все зависит лишь от фантазии и изобретательности участвующих детей. Данный вид квестов редко используют в образовательном процессе и на уроках литературы, хотя он является наиболее интересным как для ребенка, так и для учителя в плане развития межпредметных знаний, умений и навыков.

Основной целью уроков литературы является «активизация познавательного интереса ученика к художественному произведению и личности автора» [Кульневич 2006: 52]. Одним из результатов изучения родной литературы должно стать умение интерпретации литературного произведения школьником в рамках художественной картины, сформированной у обучающегося на уроках. «Собственная интерпретация, выделение значимых слов и фраз дает каждому возможность осознать и выразить свое видение проблемы» [Тамберг 2002: 75]. В ходе интерпретации литературного произведения идет приобретение учеником нового знания, основанного на эмоциональном и интеллектуальном анализе художественного текста. Рассказывая и рассуждая о содержании текста, ученик формирует субъективные идеи, мысли, ценности, оформляя через интерпретацию рассказа своё знание и переживание. Для развития навыков анализа и интерпретации художественного литературного произведения на уроках должны применяться активные формы обучения, одной из которых является квест-технология. Данный способ интерпретации литературного текста не только поможет ученику вспомнить сюжет произведения, основную проблематику, систему образов, важные детали и события, но и даст возможность интерпретировать прочитанное, согласно своему мировидению, основанному на уроках литературы и собственном жизненном опыте.

В основу разработанного квеста легла поэма Николая Васильевича Гоголя «Мертвые души». Данный материал был выбран по ряду причин: наличие разнообразной системы персонажей, среди которых есть герои различных темпераментов, целей и речевых характеристик; четкий и понятный школьнику сюжет, насыщенность событиями, приемы комического. Присутствие текста в школьной программе позволяет сделать урок-квест мероприятием не только развлекательной, но и обучающей направленности.

Последний урок изучения материала предполагает составление плана устного или письменного ответа на проблемный вопрос (с использованием цитирования), написание сочинения на литературном материале или письменный ответ на один из вопросов с использованием собственного жизненного и читательского опыта.

Таким образом, урок-квест должен быть направлен на повторение изученного материала и объединять все или большую часть вышеперечисленных тем, чтобы успешно заменить этот урок. Целью квеста является закрепление общего представления о сюжете, персонажах и конфликтах литературного произведения за счет активных игровых и коммуникативных действий.

Для данного квеста представляется оптимальным выбрать формат «живого» квеста, так как он в большей мере направлен не на простое воспроизведение знаний в формате закрепляющего занятия, а на активное применение навыков в форме «отыгрыша» определенного персонажа, исходя из известных о нем фактов, что требует хорошего знакомства с текстом произведения. Квест рассчитан на 45 минут, однако, при желании или меньшем времени урока, время можно сократить до 40 минут. Количество участников квеста варьируется от 17 до 25 человек, в зависимости от количества учеников в классе. В рамках квеста каждому из участников предлагается примерить на себя роль одного из персонажей поэмы, от главного героя до помещиков, чиновников и прочих эпизодических персонажей, роль каждого ученика определяется случайным образом. Все игроки разделены на команды в зависимости от его основного окружения в поэме, например, команда Чичикова состоит из самого Чичикова и его слуг — Селифана и Петрушки. Каждая команда имеет одну общую цель, связанную с героями произведения.

Сначала игрокам дается 5 минут на изучение своих карточек, в которых представлено описание их командных и личных целей, а также цитаты из произведения об их персонажах, чтобы участ-

ником было легче вспомнить поведение и основные особенности их героев для более точного «отыгрыша». За это же время ученики должны обсудить стратегию в своих командах и познакомиться с остальными персонажами.

После ознакомления с целями игры и остальными участниками, игрокам дается 30 минут для выполнения всех задач с помощью коммуникации с остальными персонажами. На это время каждый ученик должен отыгрывать своего героя, его поведение, действия и повадки. Чаще всего участники выполняют свои цели не только за счет коммуникации с членами своей команды и остальными игроками, но и за счет грамотного использования предметов, каждый из которых имеет свою функцию и правила использования. Все игровые предметы, выполненные в форме карточки с рисунком и текстом, делятся на общие и индивидуальные. Особую группу предметов составляют карточки (Рисунок 1) действий — «Потасовка», дающая игрокам возможность выиграть предмет у другого участника и «Воровство», позволяющая персонажу выкрасть необходимый ему предмет. Для использования данных карточек необходим шестигранный кубик с цифровыми обозначениями, находящийся у ведущего (учителя).



Рисунок 1 — Пример карточек действия

Помимо данных предметов, каждый участник имеет собственный лист персонажа (Рисунок 2) и бумажный конверт с именем своего героя. Важным условием является то, что хранить все карточки нужно только в своем конверте.

Последние 10 минут урока отводятся на рефлексию — участники выходят по группам и рассказывают о своих персонажах, их командных и индивидуальных целях. Каждый игрок может рассказать, достиг ли он своей цели, что ему помогло или помешало, вспомнить интересный момент из игры и дать оценку данному формату урока.

Урок-квест был апробирован на базе филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. Участниками квеста стали студенты группы ОФ-115-075-5-1 специальности «Русский язык. Литература». После прохождения квеста все участники оставили письменный отзыв об уроке, оценили его замысел и всю игру в целом.

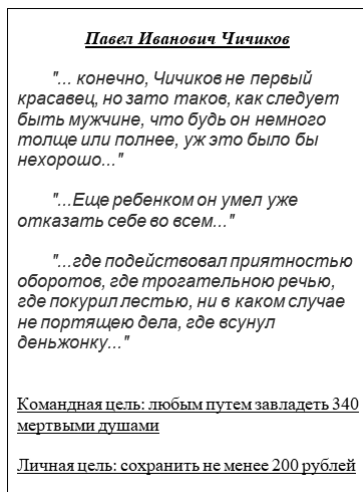


Рисунок 2 — Пример листа персонажа

Все игроки написали, что им понравилась концепция урока. Особенно участники отметили игровой баланс — отсутствие более сильных и более слабых персонажей, каждый мог повлиять на исход игры в равной степени. По мнению студентов, квест был хорошо продуман, все игровые механики были понятны и просты в освоении. Урок-квест помог вспомнить основной замысел произведения, проблематику, и сюжет. Карточки персонажей полностью соответствовали героям поэмы, так что участниками было легко перевоплотиться в знакомый литературный образ.

Коммуникативные особенности квеста также были оценены участниками, однако, некоторым студентам не понравилось наличие карточки воровства, так как она, по их мнению, предполагала постепенное исключение общения из игры, ведь если ты не сможешь договориться с другим игроком, ты сможешь украсть у него

вещь предусмотренным игрой действием. Мы считаем, что данная карточка является важной для многих персонажей: некоторые герои абсолютно противопоставлены друг другу как по командным, так и по личным целям, поэтому договориться во многих случаях они не смогут, и, чтобы игра не попала в тупик, была введена данная функция воровства. К тому же, карточек данного действия в игре присутствует ограниченное количество, что толкает игроков на решение задач путем коммуникации.

Еще одним минусом игры можно считать строгое ограничение участников во времени. Обычно на прохождение «живого» квеста такого типа отводится от одного до трёх часов. Нашей же задачей создания квеста было сокращение времени на игру, чтобы данная работа могла подходить для формата урока в школе.

Таким образом, применение квест-технологий на уроках литературы положительно сказывается на навыках интерпретации художественного произведения учеников. Предложенный квест позволяет ученикам развивать свои коммуникативные навыки, применять знания, полученные на предыдущих уроках, на практике в игровой форме. Стоит заметить, что подобные уроки не предназначены для проведения в каждом блоке изучения творчества писателей и являются лишь особой формой итогового занятия по конкретному литературному произведению.

ЛИТЕРАТУРА

Дичковская И. Инновационные педагогические технологии: учебное пособие / И. Дичковская. Калининград: Академвидав, 2004. 352 с.

Колодина Н. А. Использование ИКТ на уроках литературы: новые виды и формы проектных работ (сэлфи, литературный квест, буктрейлер, on-line-аннотация, QR-кодированная библиотека) / Н. А. Колодина // Образование. Наука. Карьера: сборник тезисов региональной научно-практической конференции проектных и исследовательских работ. 2016. № 5. С. 89–91.

Кульневич С. В. Анализ современного урока / С. В. Кульневич, Т. П. Лаконечина. Ростов-на-Дону: Учитель, 2006. 224 с. ISBN 5-87259-244-2.

Мандель Б. Р. Интеллектуальная игра: социокультурный феномен в движении (к вопросам истории и определению сущности) / Б. Р. Ман-

дель // Современные проблемы науки и образования. 2009. № 2. С. 62–68.

Тамберг Ю. Г. Развитие творческого мышления ребенка/ Ю. Г. Тамберг. СПб.: [б. и.], 2002. 543 с.

Шагалова Е. Н. Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века/Е. Н. Шагалова. М.: Астрель, 2011. 413 с.

REFERENCES

Dichkovskaya I. Innovacionnye pedagogicheskie tekhnologii: uchebnoe posobie/I. Dichkovskaya. Kaliningrad: Akademvidav, 2004. 352 s.

Kolodina N. A. Ispol'zovanie IKT na urokah literatury: novye vidy i formy proektnyh работ (selfi, literaturnyj kvest, buktrejler, on-line-annotaciya, QR-kodirovannaya biblioteka)/N. A. Kolodina// *Obrazovanie. Nauka. Kar'era: sbornik tezisov regional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii proektnyh i issledovatel'skih работ.* 2016. № 5. S. 89–91.

Kul'nevich S. V. Analiz sovremennogo uroka/S. V. Kul'nevich, T. P. Lakonecina. Rostov-na-Donu: Uchitel', 2006. 224 s.

Mandel' B. R. Intellektual'naya igra: sociokul'turnyj fenomen v dvizhenii (k voprosam istorii i opredelenii sushchnosti)/B. R. Mandel'// *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya.* 2009. № 2. S. 62–68.

Tamberg YU. G. Razvitie tvorcheskogo myshleniya rebenka/YU. G. Tamberg. SPb.: [b. i.], 2002. 543 s. ISBN: 5-94799-380-5.

Shagalova E. N. Samyj novejsij tolkovyj slovar' russkogo yazyka XXI veka/E. N. Shagalova. M.: Astrel', 2011. 413 c.

Научный руководитель — Гимранова Юлия Александровна, к.ф.н., ст. преп. кафедры литературы и МОЛ ЮУрГГПУ.

Данные об авторе

Author's information

Морозов Денис Дмитриевич — студент 5 курса филологического факультета ЮУрГГПУ

E-mail: goodofwin@mail.ru

Morozov Denis Dmitrievich — 5th year student of the Faculty of Philology of the South Ural State Pedagogical University

Захарова Е. А.

ORCID: 0000-0003-2306-9652

Екатеринбург, Россия

E-mail: zacharova2111@mail.ru

УДК 372.878

DOI 10.26170/ufv20-03-14

РЕКОМЕНДАЦИИ УЧИТЕЛЮ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ЦИКЛА А. М. РЕМИЗОВА «НИКОЛИНЫ ПРИТЧИ» В ШКОЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ ПО МУЗЫКЕ

Аннотация. В данной статье разработаны рекомендации учителю по использованию цикла А. М. Ремизова «Николины притчи» в школьной программе по музыке, составленной Е. Д. Критской, Г. П. Сергеевой, Т. С. Шмагиной. Представлен один из вариантов использования ремизовских притч в цикле нравственно-воспитательных бесед с учащимися на уроках музыки. Притчи всегда играли важную роль в жизни людей и давали пищу для размышления. Это удивительное средство воспитания, обучения и развития. Мудрость, поданная в простой и ясной форме, учит детей думать, находить решения проблем, развивает в детях воображение и интуицию. Притчи помогают детям задуматься над своим поведением, и может быть, заставят их посмеяться над своими ошибками. Перед современным учителем стоит задача воспитания ответственного гражданина, способного самостоятельно оценивать происходящее и строить свою деятельность в соответствии с интересами окружающих его людей. Решение этой задачи связано с формированием устойчивых духовно-нравственных свойств и качеств личности школьника. Духовно-нравственное воспитание — это сложная, противоречивая, и важнейшая проблема педагогики. Ведь от того, каким в духовно-нравственном отношении формируется ребёнок, зависит, состоится ли он в будущем как личность.

Ключевые слова: методика преподавания музыки; методика музыки в школе; уроки музыки; притчи; образовательные программы; музыкальное искусство; музыкальные произведения; музыкальное образование.

Zakharova E. A.

Ekaterinburg, Russia

RECOMMENDATION FOR A TEACHER: USAGE OF A. M. REMIZOV'S CYCLE "NIKOLINY PRITCHI" (NICOLA'S PARABLES) IN THE SCHOOL MUSIC CURRICULUM

Abstract. This article has developed recommendations for the teacher on the use of the cycle A. Remizov's "Nikola's Parables" in the school curriculum for music by E. D. Kritskaya, G. P. Sergeeva, T. S. Shmagina. The author provides one of the options for using parables in teacher-children conversations on moral themes during the music lessons.

Parables have always played a significant role in people's lives providing food for thought. Parable is an amazing tool for education, training and development. The wisdom presented in a simple and clear form teaches children to think, find solutions to the problems, it also develops children's imagination and intuition. Parables help children reflect on their behavior and sometimes make them laugh at their mistakes.

Modern teacher faces the challenges of educating a responsible citizen who is able to assess the reality and build his activities in accordance with the interests of the people around him. The solution to this problem is associated with the formation of stable moral qualities of the student's personality. Moral education is a complex, contradictory and most important problem of pedagogy. After all, the moral development of the child effects whether he will take place as a person.

Keywords: music teaching method; school music methodology; music lessons; parables; educational programs; musical art; musical works; musical education.

Формирование души является главной задачей образования. На уроках музыки необходимо показать детям жизнь, представленную языком художественных, музыкальных и народных традиций. Для этого учитель должен обратиться к произведениям живописи, поэзии, прозы, к произведениям прикладного искусства, к народным традициям, обрядам, к фольклорным, архитектурным, скульптурным шедеврам. Этот комплексный (межпредметный) подход к уроку музыки позволит ученикам научиться одинаково чутко воспринимать произведения разных видов искусства.

Притчи всегда играли важную роль в жизни людей и давали пищу для размышления. Это удивительное средство воспитания, обучения и развития. С. С. Аверинцев определяет притчу как дидактико-аллегорический жанр, в основных чертах близкий к басне [Аверинцев 1964: 21]. Е. К. Ромодановская говорит: «Дидактичность притчи в средние века считалась ее основополагающей чертой, в силу чего термин «притча» иногда заменяет первоначальное жанровое определение (сказание, повесть и т. п.) в сочинениях нравоучительного характера» [Ромодановская 1985: 45].

Тюпа В. И. выделил установку притчи на устное бытование (скажочную форму). Отсюда такие особенности притчи, как неразвернутость сюжета, сжатость характеристик и описаний, схематизм характеров, акцентированную роль «укрупненных» деталей, строгую простоту композиции, лаконизм и точность выражения, опору рассказчика на некоторую предварительную осведомленность и соответствующую позицию слушающего, на его предуготованность к адекватному реагированию. Исследователь отмечает также интерес притчи к текущей жизни с выходом на универсалии человеческого бытия [Тюпа 1989: 25].

Ещё одним характерным признаком притчи, как считает Бугаева, является диалогичность, которая проявляется в разных типах коммуникации, диалоге героев притчи и диалоге автора и читателя, слушателя. Иногда в силу метафоричности собеседником может служить неодушевлённый предмет. Притча — это еще и диалог между внутренним и внешним «я» читателя, беседа между телом и духом [Бугаева].

Мудрость, поданная в простой и ясной форме, учит детей думать, находить решения проблем, развивает в детях воображение и интуицию. Притчи помогают детям задуматься над своим поведением, и может быть, заставят их посмеяться над своими ошибками.

Урок «Святые земли Русской. Николай Чудотворец» проводится в 4 классе. В программе он приходится на середину декабря, что целесообразно т. к. это время — середина Рождественского поста, период подготовки к Рождеству и к празднованию дня Святого Николая (19 декабря).

Ниже мы предлагаем план-конспект занятия по музыке для учащихся 4 класса на тему: «Святые земли Русской»

Цель занятия — пробудить у учащихся интерес к богослужебной музыке и литературе, познакомить учащихся с ярким и много-

гранным образом Святого Николая Чудотворца, стимулировать самостоятельное изучение детьми его жития.

Задачи занятия:

- 1) исследовать изображение Николая Чудотворца в цикле произведения Ремизова «Николины притчи»;
- 2) выявить основные изобразительно-выразительные средства, которые использует автор для изображения святого;
- 3) познакомить с образцами богослужебного пения, посвященного этому святому;
- 4) прослушать музыкальные произведения светских авторов, посвященные святому; другие песни светских музыкальных авторов в жанре притчи (пример — песни-притчи Светланы Копыловой, одна-две на выбор педагога);
- 5) прослушать фольклорные произведения, косвенно связанные с образом Николая Чудотворца (рождественские колядки);
- 6) выявить основные изобразительно-выразительные музыкальные средства, которые используются в прослушанных во время урока произведениях.

А. М. Грачева подчеркивает, что Ремизов не просто пересказывал те источники, с которыми знакомился в процессе работы: «В своих произведениях писатель также создает совершенно новые образы святых угодников, горячо любимых на Руси» [Грачева 1988: 111]. Один из наиболее ярких примеров такой интерпретации древнего литературного и художественного наследия — цикл коротких рассказов «Николины притчи». в основе метода Ремизова лежит интуитивное, субъективное начало: «В моих «реконструкциях» старинных легенд и сказаний не только книжное, а и мое — из жизни — виденное, слышанное и испытанное» [Ремизов 1951: 132]. Цикл «Николины притчи» включает 24 произведения: «Никола угодник», «Николин завет», «Николин дар», «Николина сумка», «Николин огонь», «Николин умолот», «Николина порука», «Николино стремя», «Николино письмо», «Никола-ночлежник», «Никола верный», «Никола милостивый», «Никола-судия», «Никола чудотворец», «Свеча воровская», «Каленые червонцы», «Ремез-птица», «Задача», «Заря перегорелая», «Глухая тропочка», «Заяц съел», «Сметана», «Доля», «За родину». Исследователь творчества Ремизова Рыжова Н. А. отмечает следующую характерную особенность творчества писателя: несмотря на весьма вольное обращение с древнерусской историей и фольклором, писатель старается сделать свое повествование дос-

товерным, для чего обращается к древнерусскому изобразительному искусству и строит свое повествование в соответствии с клеймами житийных икон, посвященных Николаю Угоднику [Рыжова 2005].

Главный герой «Николиных притч» чаще всего является в образе старичка, порой его имя не называется. Никола в ремизовских произведениях оказывается более активной фигурой, чем в первоисточниках: он в авторской интерпретации соединяется с образами Иисуса, апостолов, святых. Главной функцией Николы становится заступничество за неимущих, помощь бедным в труде, наказание жадности и лживости.

Мы предлагаем остановиться в 4 классе на притче «Николин дар». В этой притче Николай угодник противопоставлен Илье-пророку. Герой притчи Иван беден, но не унывает и продолжает трудиться: работает на поле и поет песню. Суровый Илья упрекает Ивана за неуместное веселье, но тот отвечает, что все выдержит, лишь бы Никола пшеничку родил. Илья-пророк возмущен, ведь не Никола распоряжается урожаем [Ремизов: 1993: 249]. В наказание Илья решил уродить крестьянину пшеницу по колену, а потом градом ее прибить. А Никола посоветовал крестьянину пшеницу заранее продать Гундяю. Ее к вечеру градом и прибило. На следующий день на разоренном поле снова встречаются Никола и Илья. Илья поспешил снова дать хороший урожай, а Никола посоветовал Ивану снова выкупить прибитую градом пшеницу. Тот так и сделал. Подобная ситуация повторялась несколько раз, пока Никола не надоумил Ивана испечь два пирога и отнести в церковь: один во имя Николы, другой во имя Ильи.

Оборудование на уроке — компьютер (музыкальный центр), экран для демонстрации фильма и презентации, фортепиано.

План занятия:

- 1) Вводная часть — знакомство с образом святого на иконах.
- 2) Проверка домашнего задания — обсуждение предварительно прочитанного дома произведения из цикла «Николины притчи» — «Николин дар». Характеристика главных героев — Ивана, святого пророка Ильи, святого Николая Угодника. Дискуссия.
- 3) Прослушивание произведений церковной и светской музыки, анализ используемых авторами изобразительно-выразительных средств.
- 4) Беседа на тему «Понятие притчи в литературе и музыке». Притча как короткая поучительная история. Прослушивание песен-притч современных светских авторов. Обсуждение прослушанного.

5) Просмотр фильма о Святом Николае.

6) Разучивание и совместное исполнение учащимися под руководством педагога стихир и тропарей святому Николаю.

Произведения сначала прослушиваются учащимися, затем исполняются педагогом а-капелла или под аккомпанемент фортепиано. После этого произведения исполняются учащимися под управлением педагога.

При обсуждении изобразительно-выразительных музыкальных средств, используемых для передачи образа Николая Угодника в прослушиваемых и исполняемых произведениях рекомендуется проводить параллели с литературными средствами, используемыми Ремизовым в цикле «Николины притчи».

7) Обсуждение связи Святого Николая с добрым рождественским волшебником Санта-Клаусом. Беседа о происхождении европейского образа Санта-Клауса. Акцент на том, что главное призвание Святого Николая — помогать людям и выступать защитником обездоленных.

8) Совместное разучивание и исполнение учащимися рождественских песнопений, традиционно исполняющихся в храме на день Святого Николая Угодника и являющихся подготовительными к Рождеству.

9) Рефлексия. Групповое обсуждение пройденного на уроке материала. Запись домашнего задания.

Домашнее задание направлено на закрепление пройденного материала и состоит из нескольких этапов:

1) Прочитать любую понравившуюся «Николину притчу» Ремизова с последующим пересказом в классе.

2) Нарисовать картинку, изображающую любое чудо Святого Николая.

3) Выучить стихиры и тропари в честь святого для последующего совместного хорового исполнения во время службы в гимназическом храме.

4) Ознакомиться с акафистом Святому Николаю, выучить наизусть любой понравившийся фрагмент и быть готовым исполнять его в хоре во время праздничной службы в гимназическом храме.

Задача педагога — ненавязчиво подвести учащихся к выводам:

1) Музыка, посвященная святому, носит светлый, радостный характер. Такой же образ — добрый, человечный — создает Ремизов в своих притчах.

2) Притча — уникальный жанр искусства, его задача — воздействовать на душу человека, заставить человека задуматься о своей духовной жизни. Автор притчи всегда стремится затронуть самые сокровенные струны в жизни человека. Притча — универсальный жанр, характерный не только для литературы, но и для музыки (песни-притчи на библейские темы современных авторов);

3) Образ Святого Николая был всегда особенно близок русским верующим людям. Именно поэтому Николаю Угоднику посвящено большое количество литературных произведений, духовной и светской музыки.

В качестве наглядных материалов можно использовать репродукции икон с изображением Святого Николая. Рекомендуется использовать одну-две иконы с ликом Святого крупным планом и большую житийную икону, на которой можно рассмотреть основные события из жизни Николая Угодника и творимые им чудеса. Особый акцент следует сделать на чудесах, упоминаемых в «Николиных притчах» Ремизова.

В урок следует непременно включить активное общение учащихся друг с другом, обмен мнениями по поводу прочитанной притчи «Николин дар». Можно предложить учащимся разыграть мини-сценку из притчи: диалог Николая Угодника с крестьянином Иваном или противостояние двух святых — грозного Ильи Пророка и доброго, человеческого Николая Угодника. Инсценировку можно заменить чтением с места по ролям. Во время инсценировки или выразительного чтения основная задача учащихся — как можно точнее передать характер Николая Угодника и его антагониста — Ильи пророка, а также веселый, незлобивый нрав крестьянина Ивана.

По итогам этого блока занятия педагог обязательно должен отметить лучших чтецов или «актеров», так как на музыкальных занятиях в начальной школе педагог должен, по возможности, формировать у учащихся зачатки актерского мастерства. Использование инсценировок на уроках музыки благотворно влияет на формирование речи и дикции учащихся, помогает правильному освоению певческих навыков.

Таким образом, цикл произведений Ремизова «Николины притчи» может быть успешно использован на уроках музыки в общеобразовательных школах. Если урок проходит в начальной школе, рекомендуется выбирать притчи, по форме и содержанию напоми-

нающие русские народные сказки, легенды, предания. Если же урок проходит в 5–8 классах, педагог может рекомендовать для самостоятельного изучения дома и группового изучения в классе притчи более сложного, философского содержания, с серьезным богословским подтекстом, например, «Николин завет».

В заключительной части занятия (перед тем, как перейти к фактическому подведению итогов) рекомендуется демонстрация учащимся видеоматериалов, прямо или косвенно связанных с Николаем Угодником. Это может быть фрагмент праздничной литургии или всенощного бдения в честь святого (на уроке в православной гимназии), фильм о жизни святого и истории его почитания (в общеобразовательной школе). Просмотр фильма поможет закрепить полученные на уроке знания и стимулирует учащихся к дальнейшему изучению творчества А. М. Ремизова и жития Святого Николая Чудотворца.

Во время подведения итогов нужно обязательно провести среди учащихся блиц-опрос. Примерные варианты вопросов:

1) Какие чудеса Святого Николая, упомянутые в «Николиных притчах», тебе особенно ярко запомнились?

2) Что такое притча в литературе? А притча в музыке? Какая песня-притча из прослушанных на уроке тебе запомнилась и почему?

3) Какие разновидности церковной музыки, посвященные святым, ты знаешь? (тропарь, стихира, акафист..)

4) Кто такой Санта-Клаус? Почему его можно считать европейским близким «родственником» Николая Угодника?

Обмен мнениями завершает урок. Учащиеся закрепляют полученные на уроке знания в ходе самостоятельного выполнения домашнего задания.

Данная тема актуальная для учащихся 4 классов, так как именно в этом возрасте дети проявляют большой интерес к морально-этическим принципам православной веры. В то же время, в этом возрасте дети еще не утратили интерес к русской и славянской волшебной сказке, поэтому образ доброго старца из «Николиных притч» будет восприниматься в сознании учащихся особенно ярко.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 6. С. 21.

Бугаева И. В. Притча в современном религиозном дискурсе. М.: Культура речи, 2004.. URL:<http://www.rastko.rs/filologija/stil/pdf/06%20Bugaevas7.pdf> (дата обращения: 11.11.2015).

Грачева А. М. Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова // Русская литература. 1988. №3. С. 110–117.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979.

Ремизов А. Подстриженными глазами. Книга узлов и закрутов памяти. Париж, 1951.

Ремизов А. М. Николины притчи // Соч.: в 2 кн. Кн.1: Звенигород окликанный. М.: ТЕРРА, 1993. С. 241–296.

Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX вв.: дисс. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 1985.

Рыжова Н. А. Цикл произведений А. М. Ремизова о святом Николае Угоднике («Николины притчи», «Три серпа»): вопросы истории текста: дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2005. 207 с.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. 135 с.

REFERENCES

Averincev S. S. Pritcha // *Kratkaya literaturnaya enciklopediya*. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1964. T. 6. S. 21.

Bugaeva I. V. Pritcha v sovremennom religioznom diskurse // Moskva: Kul'tura rechi, 2004. S. 11. URL: <http://www.rastko.rs/filologija/stil/pdf/06%20Bugaevas7.pdf>

Gracheva A. M. Drevnerusskie povesti v pereskazah A. M. Remizova // *Russkaya literatura*. M., 1988. №3. S. 110–117.

Lihachev D. S. Poetika drevnerusskoj literatury. 3-e izd. Moskva: Nauka, 1979.

Remizov A. Podstrizhennymi glazami. Kniga uzlov i zakrutov pamyati. Parizh, 1951.

Remizov A. M. Nikoliny pritchi // *Sochineniya*: V 2 kn. Kn.1: Zvenigorod oklikannyj. Moskva: TERRA, 1993. S. 241–296.

Romodanovskaya E. K. Povesti o gordom care v rukopisnoj tradicii XVII–XIX vv.: Diss. ... d-ra filol. nauk. Novosibirsk, 1985.

Ryzhova N. A. Cikel proizvedenij A. M. Remizova o svyatom Nikolae Ugodnike (“Nikoliny pritchi”, “Tri serpa”): voprosy istorii teksta: Diss. ... kand. filol. nauk. Petrozavodsk, 2005. 207 s.

Tyupa V. I. Hudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza. M., 1989. 135 s.

Научный руководитель: Барковская Н. В., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Захарова Елена Александровна — магистрант 1 курса специальность «Современные технологии филологического образования» Уральского государственного педагогического университета

Адрес: Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т. Космонавтов, 26.

E-mail: zaharova2111@mail.ru

Author's information

Zakharova Elena — first-year magistrate of specialty «Modern technologies of philological education» of the Ural State Pedagogical University.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес серии журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=121&Itemid=339

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 4 раза в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2020. № 3

Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 9)

URL: <http://journals.uspu.ru>