



Уральский
филологический
вестник

Драфт: молодая наука

1

2021

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1/2021

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург 2021

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

**URAL
PHILOLOGICAL
HERALD**

№ 1/2021

series
DRAFT: Young Science

Ekaterinburg 2021

УДК 82
ББК Ш33
У68

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)

У68 Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: Молодая наука / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор Н. В. Барковская. — Екатеринбург : [б. и.], 2021. — № 3, вып. 10. — 216 с. — Текст: электронный.

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», 2021

© Уральский филологический вестник, 2021

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. Series “Draft: Young Science” / Ural state pedagogical university ; editorin-chief N. V. Barkovskaya. — Ekaterinburg, 2021. — № 1, issue 10. — 216 p. — Text: electronic.

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

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	9
-------------------	---

**КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА**

<i>Акимова Е. А.</i> К проблеме творческой индивидуальности. (Рецензия: О. Г. Егоров. М. Ю. Лермонтов как психологический тип. М.: Когито-Центр, 2015).....	11
<i>Старогородцева П. Е.</i> «Хозяйка» Ф. М. Достоевского: к проблеме художественного метода повести	23
<i>Сиротина М. В.</i> Способы создания «высокой драмы» любви в повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»	34
<i>Епимахова Е. Г.</i> Пушкинский код в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история»	42
<i>Кучук Е. В.</i> Жанр «сонного мечтания» в творчестве И. С. Тургенева	58
<i>Шелемеха К. С.</i> Символический образ пространства в творчестве А. П. Чехова 1890–1900-х гг.: от диалога с Богом к диалогу с самим собой.....	73

**ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.:
КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ**

<i>Пешкова Я. В.</i> Образы детей в ранних рассказах Н. Тэффи	81
<i>Киселева А. А.</i> Трагический фарс М. А. Булгакова «Зойкина квартира», или ирония как способ выживания	91
<i>Горбачева М. А.</i> Циклообразующий мотив воспоминания в «Опрокинутом доме» Ю. В. Трифонова.....	101
<i>Предеина С. А.</i> Образ рождественской звезды в стихотворении И. Бродского «Рождественская звезда»	115

<i>Баландина И. А.</i> Орнитологические образы Иосифа Бродского	124
<i>Ершова М. Е.</i> Остров У. Эко: от Inferno к Paradiso	133
<i>Шебельбайн Я. О.</i> Пьеса Фр. Катера «Старый фильм/группа» на пересечении интертекстуальных меридианов	147
<i>Атаманова С. А.</i> Карнавальные персонажи в интернет — пространстве (на материале современной подростковой драмы)	159
<i>Шаманова Д. С.</i> Мотив побега в пьесах В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие».....	176
<i>Япишина А. Е.</i> Семантика пробелов в текстах Е. Мнацакановой	188
<i>Гречкина Н. А.</i> Мотивы песенной поэзии Михаила Круга	199

TABLE OF CONTENT

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

**CLASSICAL LITERATURE:
PROBLEMS OF THE BOTH METHOD AND GENRE**

<i>Akimova E. A.</i> To The Problem Of Creative Individuality (Review: O. G. Egorov. M. Yu. Lermontov As Psychological Type. Moscow: Cogito-Centre, 2015)	11
<i>Starogorodceva P. E.</i> “The Mistress” By F. M. Dostoevsky: On The Problem Of The Artistic Method Of The Story	23
<i>Sirotnina M. V.</i> Way To Create A “High Drama” Love Story N. S. Leskov’s “Lady Macbeth Of Mtsensk”	34
<i>Epimakhova V. G.</i> Pushkin’s Code In The Roman Of I. A. Goncharov “Ordinary History”	42
<i>Kuchuk E. V.</i> The Genre Of “Sleepy Dreaming” In The Works Of I. S. Turgenev	58
<i>Shelemekha K. S.</i> The Symbolic Image Of The Church In Chekhov’s Work At The 1890S — 1900S: From Dialogue With God To Dialogue With Oneself	73

**LITERATURE OF 20–21 CENTURIES:
THE CULTURAL CONTEXTS**

<i>Peshkova Y. V.</i> Mages Of Children In N. Teffi’s Early Short Stories	81
<i>Kiseleva A. A.</i> The Tragic Farce Of M. A. Bulgakov “Zoyka’s Apartment”, Or Irony As A Way Of Survival	91
<i>Gorbacheva M. A.</i> Cycling Motive Of Memory In “Overturned House” By U. V. Trifonov	101
<i>Predeina S. A.</i> Image Of The Christmas Star In I. Brodsky’s Poem “Christmas Star”	115
<i>Balandina I. A.</i> Joseph Brodsky’s Ornithological Images	124

<i>Ershova M. E.</i> The Island Of U. Eco: From Inferno To Paradiso.....	133
<i>Shebelbain Ya. O.</i> Piece Fr. Kater “Old Film/Group” At The Crossing Of Intertextual Meridians.....	147
<i>Atamanova S. A.</i> The Carnival Characters In The Internet (On The Base Of The Modern Drama About Teenagers).....	159
<i>Shamanova D. S.</i> The Motive For Escaping In The Plays Of V. Herrndorf And R. Koal “Chick. Goodbay, Berlin!” And N. Gostyukhin “The Last Journey”	176
<i>Yapishina A. E.</i> Semantics Of Spaces In E. Mnatsakanova’s Texts.....	188
<i>Grechkina N. A.</i> Motives Of Mikhail Krug’s Song Poetry	199

ОТ РЕДАКЦИИ

В настоящем выпуске публикуются статьи молодых исследователей из Екатеринбурга, Магнитогорска, Твери, Тюмени, Челябинска. Как обычно в сборнике «Драфт: молодая наука» состав авторов неровный: наряду с выходящими на защиту диссертации аспирантами есть статьи тех, кто только еще начинает свое исследование в рамках курсовой работы. Хотя о прямой зависимости между научным уровнем статьи и степенью образования было бы говорить опрометчиво: отметим, например, оригинальную по замыслу и вполне профессиональную по исполнению статью студентки 3 курса УрФУ Ирины Баландиной (научный руководитель Т. А. Снигирева).

Статьи сгруппированы в два раздела, посвященных классической и современной литературе. В первом разделе материалом для исследования послужили произведения Достоевского, Лескова, Тургенева, Чехова. Внимание авторов статей сконцентрировано вокруг проблем творческого метода писателя и жанровых моделей. Казалось бы, вполне традиционная методологическая основа (впрочем, актуальная, сошлемся на выпущенный в 2020 г. издательством «Новое литературное обозрение» объемный коллективный труд по русскому реализму XIX в. под ред. М. Вайсман, А. Вдовина, И. Клигера, К. Осповата), но позволяющая увидеть в хорошо знакомом неожиданное и интересное, будь то жанр «сонного мечтания» у Тургенева или «пушкинский код» в гончаровской «Обыкновенной истории».

Вопреки обыкновению помещать рецензии в завершающий раздел, мы решили открыть данный выпуск «Драфта» статей Е. А. Акимовой — развернутой рецензией на книгу О. Г. Егорова «М. Ю. Лермонтов как психологический тип». Данный материал будет полезен всем молодым исследователям тем, что он демонстрирует взвешанное, критическое, полемическое прочтение монографии ученого. Не секрет, что в курсовых и дипломных работах студентов часто тезисы из научных работ цитируются без должного анализа, без сопоставления между собой разных концепций, без выбора наиболее адекватного для своей цели аспекта рассмотрения произведений. Е. А. Акимова постаралась разобраться в предложенной О. Г. Его-

ровым трактовке творческой индивидуальности Лермонтова с психоаналитических позиций и сделать определенные выводы о методологической базе собственного подхода к творчеству Лермонтова. Разумеется, далеко не всегда нужно оспаривать или не принимать чужую концепцию, но подходить аналитически к научной литературе по теме своей работы нужно всегда.

Проблема выбора методологии, адекватной теме, актуальна и для статей по современной литературе, по крайней мере, недостаточность теоретической фундированности отмечалась рецензентами ряда статей, некоторые присланные материалы даже пришлось отклонить от публикации.

Статьи второго раздела очень разнообразны и по материалу анализа, и по подходам к интерпретации. Тут и жанровый подход, и мотивный анализ, и проблемы циклообразования, и интермедийный анализ, и интертекстуальный, и традиционное описание «по образам» или «по темам». Отметим закономерный интерес молодых авторов статей к детско-подростковой тематике, действительно важной в современной культуре.

Мы благодарим всех научных руководителей, благодаря опыту и терпению которых материалы были доведены до уровня возможной публикации, а главное — сумевших пробудить интерес у своих студентов к самостоятельному научному поиску. Особую признательность хочется выразить всем коллегам, откликнувшимся на просьбу дать рецензию, нашедшим время и силы для прочтения материалов и ценных советов по улучшению тех или иных моментов в присылаемых статьях.

Редколлегия «Драфт: молодая наука» желает всем авторам, чьи материалы опубликованы в данном сборнике, не терять научного энтузиазма, продолжать и совершенствовать свои исследования!

Н. В. Барковская

КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Акимова Е. А.

ORCID ID: 0000-0002-5323-7795

Екатеринбург, Россия

E-mail: brindisi@inbox.ru

УДК 821.161.1 (Лермонтов М. Ю.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_01

К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ (РЕЦЕНЗИЯ: О. Г. ЕГОРОВ. М. Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТИП. М.: КОГИТО- ЦЕНТР, 2015)

Аннотация. В статье рецензируется монография О. Г. Егорова «М. Ю. Лермонтов как психологический тип» (2015) в аспекте проблемы творческой индивидуальности. Автор статьи рассматривает методику психоаналитического анализа, которую предлагает исследователь для описания М. Ю. Лермонтова как психологического типа, и формулирует своё понимание возможностей её применения при изучении проблемы творческой индивидуальности писателя. Обозначаются достоинства и недостатки рецензируемой монографии и делаются выводы об актуальности предпринятого исследования на данном этапе развития научного знания. Делается вывод о том, что проблема творческой индивидуальности требует дальнейшего осмысления.

Ключевые слова: психоаналитические методы; творческая индивидуальность; психологический тип; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные стили; рецензии.

Akimova E. A.

Ekaterinburg, Russia

**TO THE PROBLEM OF CREATIVE INDIVIDUALITY
(REVIEW: O. G. EGOROV. M. YU. LERMONTOV
AS PSYCHOLOGICAL TYPE. MOSCOW: COGITO-
CENTRE, 2015)**

Abstract. In the article there is a view on O. G. Egorov's monograph "M. Y. Lermontov as a Psychological Type" (2015) in the aspect of creative individuality. The author of the article observes the method of analysis proposed by the researcher for the describe of M. Y. Lermontov as a psychological type, and concludes if it can be used to uncover or clarify the creative individuality of any writer. The author identifies the advantages and disadvantages of the reviewed monograph and makes conclusions about the relevance of the research at this stage of the development of scientific knowledge. It is concluded that the problem of creative individuality requires further reflection.

Keywords: psychoanalytic methods; creative personality; psychological type; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary styles; reviews.

В отечественном литературоведении не существует четкого понимания, что такое творческая индивидуальность, какие критерии её определяют. Так, Я. Е. Эльсберг, а затем и Г. Н. Поспелов, считают, что основным критерием творческой индивидуальности является стиль писателя [См. об этом: Эльсберг 1965; Поспелов 1978]. М. Б. Храпченко же настаивает на том, что творческая индивидуальность определяется методом писателя [Храпченко 1975]. Третья точка зрения — творческая индивидуальность проявляется одновременно и в стиле, и в методе писателя [См. об этом: Абрамович 1975, Гуляев 1977]. Как мы можем заключить, понятие «творческая индивидуальность» недостаточно разработано, нет единства в трактовке этой категории.

Анализируя феномен самоповторений в лирике М. Ю. Лермонтова, мы высказали предположение о том, что одним из факторов, влияющих на формирование творческой индивидуальности, являются психофизиологические свойства личности поэта, которые обуславливали «необычайную внутреннюю сосредоточенность, максимализм его духовных исканий, страстную и напряженную потребность

самопознания и поэтического самоопределения (отсюда — “навязчивая” сосредоточенность на одном и том же круге эмоций, настроений, тем, идей и т. д. — “одной лишь думы власть, одна, но пламенная страсть”)» [Акимова, Ермоленко 2017: 98]. Но возможно ли получить представление о психофизиологических особенностях личности поэта? Какой инструментарий необходимо применять? Вопросы, возникшие в ходе анализа лирики М. Ю. Лермонтова, побудили нас обратиться к монографии О. Г. Егорова «М. Ю. Лермонтов как психологический тип». В своей книге автор выявляет и объясняет психические особенности поэта, используя психоаналитический метод исследования¹.

Как отмечает автор, идея написания книги родилась из доклада о невротическом характере центрального персонажа «Героя нашего времени». Книга имеет насыщенное наполнение: предисловие автора, введение, одиннадцать глав, заключение, словарь психологических терминов, библиографический список и приложение (три дополнительных статьи не по теме исследования, но с общей проблематикой).

Открывает монографию предисловие О. Г. Егорова, в котором говорится о предпосылках написания работы. Основная — неприятие отечественным литературоведением психоаналитического метода, который, по мнению автора, мог бы в значительной степени расширить наши познания о творчестве любого писателя или поэта. Причину того, что отечественное научное сообщество отвергает работы, выполненные с использованием указанного метода, О. Г. Егоров видит в «обывательском страхе перед всем, что связано с психами, психушкой, клиником и им подобными непристойными словами. Они, то есть слова *психоанализ*, *невроз*, *либидо*, *сублимации* и другие научные термины из арсенала научной психологии, моментально вызывают отторжение, как только встречаются в тексте научного исследования по литературоведению. Безотносительно к объему и характеру их содержания они ассоциируются в сознании филологов с чем-то инородным и даже неприличным для знатока изящной словесности» ([Егоров 2015]. Курсив автора. — *Е. А.*)².

Нам же причина видится совсем в другом. Сама теория психоанализа предполагает наличие живого общения с человеком и наблю-

¹ Олег Георгиевич Егоров — доктор филологических наук, профессор Московского государственного гуманитарно-экономического университета.

² Здесь и далее цит. по: [Егоров 2015]. Орфография и пунктуация автора сохранены.

дение за ним (с целью уловить бессознательные проявления¹). Лишь таким образом возможно прийти к выводам, хоть сколько-нибудь совпадающим с реальностью. Если же для анализа используется какой-либо вторичный продукт, который уже сам по себе преломлён через иное восприятие (например, воспоминания современников, дневниковые записи, рукописи и т. д.), то достоверность полученных результатов резко снижается, поскольку анализируемые материалы получают оценку уже через «третье» сознание. Предположим, сознание исследователя не совпадает с типом общественного сознания той или иной эпохи, в которой жил писатель или поэт (если говорить о литературе), что также искажает выводы. Так, в конечном счете, мы получаем ультрасубъективный взгляд на личность и характер объекта анализа.

Схожая мысль была сформулирована О. Б. Золотухиной в пословице «Психологизм в литературе» (2009). Говоря о психоаналитическом методе исследования, автор отмечает: «Последователи З. Фрейда привлекали в качестве материала для психоанализа, кроме художественных произведений, биографические и автобиографические документы, *строая свою интерпретацию на субъективном толковании символов*. Не случайно такой подход к анализу литературы вызывал скепсис у большинства литературоведов» [Золотухина 2009. Курсив наш. — Е. А.]. О. Б. Золотухина, наряду с психоаналитическим, выделяет ещё и психиатрический метод, суть которого заключается в постановке диагноза автору или персонажу на основании анализа художественных произведений. Данный метод применялся специалистами в области психиатрии. На наш взгляд, «постановка диагноза» Г. А. Печорину, по О. Г. Егорову, который в дальнейшем переносится и на личность самого поэта, будет в большей степени относиться ко второму методу — психиатрическому.

В таком случае возникает вопрос: насколько возможно «вторжение» в «чужую» область научного исследования? Корректно ли литературоведу делать выводы в сфере психиатрии? Оговоримся, что, выполняя работы, основанные на литературном материале, психологи/психиатры не выходили за рамки своей компетенции. Это отмечает и сам О. Г. Егоров: «Классики психоанализа никогда не втор-

¹ Одной из работ, посвящённых данному аспекту, является, например, «Психопатология обыденной жизни» (2015) З. Фрейда, в которой он проводит детальный анализ различных оговорок, описок и восходит к их истокам в бессознательном человека, что возможно уловить исключительно в процессе живого общения.

гались в заповедную зону литературоведов, будучи убеждены в том, что область эстетического не подвластна психологии» [Егоров 2015].

Психоаналитический метод имеет особенное значение для О. Г. Егорова в силу того, что автор ставит перед собой задачу «изучить душевный склад Лермонтова, его психические предрасположенности, своеобразие его типа и как все это повлияло на движение его линии жизни и его трагический исход» [Егоров 2015]. Иными словами, автор пытается доказать, что причина смерти М. Ю. Лермонтова была заключена не во внешних факторах (заговор, судьба и т. д.), а (ввиду особенностей его психологического типа) в стремлении самого автора к смерти. Именно поэтому, считает исследователь, М. Ю. Лермонтов, несмотря на все зловещие знаки, которые преследовали его в последние дни жизни (по воспоминаниям современников), не отступает от решения стреляться и не поддаётся на всяческие уговоры. Данная концепция не может быть единственно верной, поскольку, во-первых, нужно помнить, что дуэли — довольно распространённое явление в XIX веке. В «Лермонтовской энциклопедии» подробно описаны две дуэли поэта — с Э. Барантом (1840 г.) и Н. С. Мартыновым (1841 г.), а также уточняется, что «по некоторым сведениям, он был участником и других дуэлей» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 149]. Во-вторых, изложенная О. Г. Егоровым версия о заговоре, на наш взгляд, раскрыта недостаточно полно, тогда как в литературоведении имеется немало работ на эту тему [см., например: Висковатов 1987; Андроников 1977; Герштейн 1986 и др.]. И, в-третьих, если учесть, что некоторые документы (к примеру, архив П. А. Висковатова) не дошли до наших дней, остаётся только предполагать, что скрыто от нас за завесой времени.

Введение монографии содержит описание теоретической базы, на которую опирается исследователь. Автором освоено обширный материал, представлены различные точки зрения в аспекте заданной проблематики, предложена классификация психоаналитической литературы, в которой анализируются художественные произведения и/или личность писателя.

Далее автор даёт обзор этапов становления литературного психоанализа, ссылаясь на труды зарубежных (З. Фрейд, А. Адлер, К. Г. Юнг, Э. Кречмер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр) и отечественных исследователей (Н. Н. Новиков, В. Ф. Чиж, И. Д. Ермаков, Б. А. Грифцов, Г. В. Сегалин). О. Г. Егоров также называет работы, посвящённые М. Ю. Лермонтову: Н. А. Котляревский «М. Ю. Лермонтов.

Личность поэта и его произведения», П. К. Мартьянов «Последние дни жизни М. Ю. Лермонтова», Э. Герштейн «Судьба Лермонтова», А. В. Очман «Лермонтов. Жизнь и смерть», А. В. Шувалов «Лермонтов Михаил Юрьевич. Естественнонаучные исследования творческого процесса», В. Гиндин «Не дай мне бог сойти с ума...», Д. Ранкур-Лаферьер «Русская литература и психоанализ».

Основная часть книги отводится непосредственно исследованию личности М. Ю. Лермонтова. Она включает рассмотрение психологических типов родственников поэта; изучение влияния наследственности на формирование самого М. Ю. Лермонтова и его темперамент, его эротической сферы; разбор «Юнкерских» произведений; рассмотрение игровых форм поведения поэта; анализ нервного характера и его художественное воплощение в образе Г. А. Печорина в «Герое нашего времени»; описание последней дуэли поэта и вывод о его психологическом типе.

В первой главе представлен анализ, основанный на теории, предложенной Э. Кречмером. Суть данной теории состоит в обусловленности характера телосложением человека [см. об этом: Кречмер 2015; он же 1998; он же 1999]. Объектами внимания исследователя стали отец М. Ю. Лермонтова, его мать и бабушка по материнской линии. Материалами послужили портреты, написанные неизвестными художниками, и воспоминания современников. Свой обзор О. Г. Егоров начинает с личности отца поэта — Ю. П. Лермонтова. Автор книги отвергает точку зрения, представленную Г. В. Сегалиным, а затем поддержанную В. П. Гиндиным и А. В. Шуваловым, согласно которой Ю. П. Лермонтов относится к шизоидному типу. Опираясь на портрет Юрия Петровича и описание его внешности, составленное П. К. Шугаевым на основе воспоминаний современников, исследователь делает вывод, что отец М. Ю. Лермонтова принадлежит к типу пикников. По мнению О. Г. Егорова, Юрий Петрович обладает всеми характеристиками данного типа личности: «средней высотой средней части лица, а если эта часть выше (как у Ю. П.), то лицо приобретает щитовидную форму. При этом у пикников “лоб красивый, широкий; череп большой, круглый”. “Выраженное пикническое лицо — верное отражение типического строения тела. Оно имеет тенденцию к ширине, мягкости и закругленности ’...’ Молодые пикнические лица не получают резких форм, они кажутся ’...’ крупными, мягкими ’...’ цветущими, и эта мягкость при известных формах циклотимических темпераментов

сочетается с психическими проявлениями добросердечия» [Егоров 2015]. Подтверждение своим рассуждениям автор находит в разного рода редких описаниях и воспоминаниях, заключая, что «отныне вопрос о мнимой патологии отца поэта может быть закрыт» [Егоров 2015]. Так же исследователь рассматривает и портреты М. М. Лермонтовой, матери поэта (относит её к шизоидному типу) и Е. А. Арсеньевой, бабушки (циклотимический тип). Из «смешения» перечисленных трёх типов, по мнению автора книги, и формируется тип личности М. Ю. Лермонтов.

Предположим, что данный метод анализа имеет право на существование. Однако очевидно, что О. Г. Егоров не учитывает несколько принципиально важных вещей. Во-первых, авторы указанных портретов неизвестны, поэтому мы не можем оценить уровень их художественного мастерства, а, следовательно, судить о точности изображения, как это делает исследователь. Во-вторых, не стоит забывать, что в Российской империи первый фотоаппарат (созд. А. Ф. Греков) появился в 1840 г. До этого момента людям, чтобы оставить хоть какую-то память о себе для потомков, приходилось обращаться к художникам, которые при создании портретов всё-таки изображали своё видение человека. Вероятно, оно не всегда совпадало с тем, как видел себя заказчик, поэтому нельзя исключать использование такого художественного приёма, как *pentimento* [см. об этом: [Stephenson URL](#)], когда автор вносит какие-либо изменения в картину поверх уже написанного полотна. В-третьих, воспоминания современников безусловно играют очень важную роль в формировании представлений о писателе. Однако необходимо учитывать социальный статус современника, его отношение к автору, степень знакомства с ним, промежуток времени, в который происходило узнавание, постижение личности художника (поскольку восприятие одного и того же человека в разные периоды его жизни может отличаться) и иные факторы.

Опираясь на выводы, полученные в ходе предпринятого анализа, исследователь предлагает, с его точки зрения, «ясную и колоритную картину формирования гениальной личности» [М. Ю. Лермонтова. — *Е. А.*] и переходит к выявлению индивидуальности поэта. С нашей точки зрения важно, что О. Г. Егоров, обращаясь к изображениям родственников поэта, не учитывает портреты М. Ю. Лермонтова, выполненные известными художниками (в том числе и современниками поэта), а также не использует его автопортрет. Автор

книги анализирует собирательный образ, складывающийся из порой противоречивых описаний его современников. Сравним два описания, цитируемые исследователем по книге «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». Ф. Боденштедт: «“...’ судя по плечам и груди, у него должны были быть довольно широкие кости ’...’ волосы оставляли совершенно открытым *необыкновенно высокий лоб*”». К. А. Бороздин: «“*Огромная голова, широкий, но невысокий лоб, выдающиеся скулы, лицо коротенькое, оканчивающееся узким подбородком ’...’ нос вздернутый ’...’*”» [Егоров 2015. Курсив наш. — *Е. А.*]. Таким образом, автор приходит к выводу о том, что М. Ю. Лермонтов по типу телосложения относится к пикникам, а по типу темперамента — к циклотимикам.

Далее О. Г. Егоров формулирует наблюдение: «Лермонтов не просто придавал большое значение описанию внешности героя, но *живо интересовался* научной литературой известных в его эпоху френологов и физиономистов» (Курсив наш. — *Е. А.*) и «Как *опытный френолог и физиономист* <...> он [М. Ю. Лермонтов. — *Е. А.*] показывает взаимозависимость внешности героя и свойств его психологического характера» (Курсив наш. — *Е. А.*). Подобные выводы автор делает на основе выдержки из письма М. Ю. Лермонтова к А. И. Бибикову: «Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галя...» [Егоров 2015]. Однако уточним, что френология (Ф. Й. Галль) и физиогномика (И. К. Лафатер, к слову, мистик и теолог) набирали популярность именно в начале XIX в. и были распространены повсеместно. Поэтому нет ничего удивительного в том, что М. Ю. Лермонтов их упоминал, это не делает его специалистом в данных областях. С таким же успехом к «опытным френологам и физиогномистам» можно отнести и А. С. Пушкина, и И. С. Тургенева¹.

Взяв за основу типы темперамента родственников М. Ю. Лермонтова и самого поэта, выявленные по Э. Кречмеру, О. Г. Егоров,

¹ А. С. Пушкин сделал несколько отсылок к учению Ф. Й. Галля. Например, в письме к А. Керн от 28 августа 1825 г. поэт, убеждая её приехать к нему в Михайловское, пишет: «Сходство характеров, ненависть к преградам, *сильно развитый орган полета*» [Пушкин 1962: 198. Курсив наш. — *Е. А.*]. В «Отцах и детях» И. С. Тургенева читаем: «...мы, например, и о френологии имеем понятие, — прибавил он (Василий Иванович, отец Базарова. — *Е. А.*), обращаясь, впрочем, более к Аркадию и указывая на стоявшую на шкафе небольшую гипсовую головку, разбитую на нумерованные четырехугольники» [Тургенев 1981: 109–110].

скорее, конструирует возможную модель лермонтовских семейных отношений, модель становления характера М. Ю. Лермонтова, которые должны были бы сложиться, опираясь в данном случае на теорию К. Г. Юнга, а затем подбирает под неё имеющиеся биографические сведения, факты. По той же схеме делаются выводы в последующих главах.

Внимательное прочтение монографии О. Г. Егорова позволило нам отметить некоторые недостатки предпринятого исследования. Так, например, автор в отдельных случаях не учитывает исторический, культурный, порой литературоведческий контексты; для доказательства своей точки зрения осуществляет не всегда оправданную «выборку» фактов; некоторым деталям уделяет не вполне заслуженное внимание, ввиду чего имеет место преувеличение их значимости. Соответственно и выводы, сделанные О. Г. Егоровым, представляются нам недостаточно аргументированными. Безусловно, автор увлечён процессом исследования, но, к сожалению, сам не замечает, как уходит от объективного повествования и предлагает читателям образ поэта, сложившийся в его ультрасубъективном восприятии.

Рецензируемое исследование наводит нас на размышления: для того, чтобы постичь *творческую* индивидуальность поэта, нужно ли пытаться так глубоко погрузиться в мир его души, его психического «Я»? А главное — имеем ли мы на это право? Не рискуем ли мы потерять равновесие и упасть в пропасть субъективизма? Согласимся с позицией Н. Л. Лейдермана: «мы имеем право вводить биографию писателя в анализ произведения только в тех пределах и в таком ракурсе, которые сам писатель задал непосредственно в этом тексте» [Лейдерман 2005: 20. Разрядка автора. — *Е. А.*]. Возможно, более верной является концепция исследователя, согласно которой при постижении творческой индивидуальности автора необходимо опираться, прежде всего, на творчество художника? Таким образом, мы полагаем, что проблема творческой индивидуальности требует дальнейшего осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение: учебник для студентов филологических специальностей педагогических институтов. М.: Просвещение, 1975. 352 с.

Акимова Е. А., Ермоленко С. И. Феномен «самоповторений» в творчестве М. Ю. Лермонтова: к проблеме изучения // Филологический класс: научно-метод. журнал. 2017. №3 (49). С. 92–100.

Андроников И. Л. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Худож. лит., 1977. 650 с.

Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М.: Современник, 1987. 493 с.

Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова. М.: Худож. лит., 1986. 351 с.

Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 320 с.

Гуляев Н. А. Теория литературы: учеб. пособие для студентов. М.: Высш. шк., 1977. 278 с.

Егоров О. Г. М. Ю. Лермонтов как психологический тип. М.: Когито-Центр, 2015.

Егоров О. Г. Родители Лермонтова: новый взгляд с позиции психоанализа // Литературоведческий журнал, 2014. №35. С. 117–134.

Золотухина О. Б. Психологизм в литературе: пособие. Гродно: ГрГУ. 2009. [Электронный ресурс] URL: http://ebooks.grsu.by/psihologism_lit/index.htm (дата обращения: 29.01.2020).

Кречмер Э. Гениальные люди. СПб.: Академический проект, 1999. 243 с.

Кречмер Э. Медицинская психология. М.: Союз, 1998. 464 с.

Кречмер Э. Строение тела и характер. М.: Академический проект, 2015. 328 с.

Лейдерман Н. Л. Творческая индивидуальность как объект изучения // Филологический класс. 2005. №14. С. 11–23.

Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 784 с.

Поспелов Г. Н. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1978. 351 с.

Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 9. Письма 1815–1830, 1962. 495 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978–2014. Т. 7, 1981. 559 с.

Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. М.: Эксмо, 2015. 192 с.

Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М.: Сов. писатель, 1975. 408 с.

Эльсберг Я. Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. // Теория литературы. Основные пробле-

мы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. Т. 3. С. 34–59.

Stephenson J. Pentiment // The Grove dictionary of Art. [Электронный ресурс] URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T066222> (дата обращения: 29.01.2020).

REFERENCES

Abramovich G. L. Vvedenie v literaturovedenie: uchebnik dlya studentov filologicheskikh spetsial'nostey pedagogicheskikh institutov. M.: Prosveshchenie, 1975. 352 s.

Akimova E. A., Ermolenko S. I. Fenomen “samopovtoreniy” v tvorchestve M. Yu. Lermontova: k probleme izucheniya // Filologicheskii klass: nauchno-metod. zhurnal. 2017. № 3 (49). S. 92–100.

Andronikov I. L. Lermontov. Issledovaniya i nakhodki. M.: Khudozh. lit, 1977. 650 s.

Viskovatov P. A. Mikhail Yur'evich Lermontov. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sovremennik, 1987. 493 s.

Gershteyn E. G. Sud'ba Lermontova. M.: Khudozh. lit., 1986. 351 s.

Ginzburg L. Ya. O lirike. L.: Sov. pisatel', 1974. 320 s.

Gulyaev N. A. Teoriya literatury: ucheb. posobie dlya studentov. M.: Vyssh. shk, 1977. 278 s.

Egorov O. G. M. Yu. Lermontov kak psikhologicheskii tip. M.: Kogito-Tsentr, 2015.

Egorov O. G. Roditeli Lermontova: novyy vzglyad s pozitsii psikhoanaliza // Literaturovedcheskiy zhurnal. 2014. № 35. S. 117–134.

Zolotukhina O. B. Psikhologizm v literature: posobie. Grodno: GrGU. 2009. [Available from] URL: http://ebooks.grsu.by/psihologizm_lit/index.htm (accessed: 29.01.2020).

Krechmer E. Stroenie tela i kharakter. M.: Akademicheskii proekt, 2015. 328 s.

Krechmer E. Meditsinskaya psikhologiya. M.: Soyuz, 1998. 464 s.

Krechmer E. Genial'nye lyudi. SPb.: Akademicheskii proekt, 1999. 243 s.

Leyderman N. L. Tvorcheskaya individual'nost' kak ob'ekt izucheniya // Filologicheskii klass. 2005. № 14. S. 11–23.

Lermontovskaya entsiklopediya. M.: Sov. entsiklopediya, 1981. 784 s.

Pospelov G. N. Teoriya literatury. M.: Vyssh. shk, 1978. 351 s.

Pushkin A. S. Sobranie sochineniy: v 10 t. M.: GIKhL, 1959–1962. T. 9. Pis'ma 1815–1830, 1962. 495 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. M.: Nauka, 1978–2014. T. 7, 1981. 559 s.

Freyd Z. Psikhopatologiya obydennoy zhizni. M.: Eksmo, 2015, 192 s.

Khrapchenko M. B. Tvorcheskaya individual'nost' pisatelya i razvitie literatury. M.: Sov. pisatel', 1975. 408 s.

El'sberg Ya. E. Individual'nye stili i voprosy ikh istoriko-teoreticheskogo izucheniya. // Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Stil'. Proizvedenie. Literaturnoe razvitie. M.: Nauka, 1965. T. 3. S. 34–59.

Научный руководитель: Ермоленко С. И., д.ф.н., проф., проф. кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ

Данные об авторе

Акимова Елена Александровна — аспирант, специалист по УМР I категории, кафедра литературы и методики её преподавания, УрГПУ

E-mail: brindisi@inbox.ru

Author's information

Akimova Elena Alexandrovna — educational and methodological work specialist of the first category, Department of Literature and Methods of its teaching, USPU.

E-mail: brindisi@inbox.ru

Старогородцева П. Е.

ORCID ID: 0000-0002-4356-4282

*Уральский государственный педагогический
университет (Екатеринбург, Россия)*

E-mail: polina.starogorodceva@mail.ru

УДК 821.161.1-31 (Достоевский Ф. М.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_02

«ХОЗЯЙКА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ПОВЕСТИ

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка» (1847), выбивающейся из общего идейно-художественного ряда раннего творчества писателя. В. Г. Белинский, первоначально высоко оценивший литературный дебют Достоевского — эпистолярный роман «Бедные люди», увидел в повести отступление от реалистических традиций натуральной школы («Взгляд на русскую литературу 1847 года»). Преимущественный интерес к внутреннему миру человека, внимание к его сложной противоречивой психике свидетельствовали о несовпадении пути молодого писателя с тем магистральным направлением (вслед за Гоголем), которое определяло движение русской литературы 1840-х гг. Поэтому проблема художественного метода в осмыслении «Хозяйки» со времён Белинского стала центральной в литературоведении. Новые аспекты изучения, появляющиеся в современном достоевковедении (отражение в повести религиозно-философских исканий писателя, своеобразии сюжетной организации, специфика повествования и стилевые особенности и др.), так или иначе связаны с проблемой метода, по-прежнему привлекающей внимание исследователей. В статье рассматриваются разные точки зрения на проблему художественного метода повести, представленные в литературоведении, как советском, так и новейшем. Делается вывод о необходимости дальнейшего изучения повести Достоевского «Хозяйка», ее места и значения в творческой эволюции писателя.

Ключевые слова: повести; художественный метод; романтизм; сентиментализм; реализм; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты.

Starogrodceva P. E.

Yekaterinburg, Russia

“THE MISTRESS” BY F. M. DOSTOEVSKY: ON THE PROBLEM OF THE ARTISTIC METHOD OF THE STORY

Abstract. The article is devoted to the problem of studying the story by FM Dostoevsky “The Mistress” (1847), which stands out from the general ideological and artistic series of the writer’s early creative work. V. G. Belinsky, who initially highly appreciated Dostoevsky’s literary debut, the epistolary novel «Poor People», saw in the story a deviation from the realistic traditions of the natural school (“A Look at Russian Literature of 1847”). The predominant interest in the inner world of a person, attention to his complex contradictory psyche testified to the discrepancy between the path of the young writer and the main line direction (after Gogol) that determined the movement of Russian literature in the 40s. Therefore, the problem of the artistic method in comprehension “The Mistress” has become central in literary criticism since the time of Belinsky. New aspects of the study that appear in modern research on Dostoevsky (the reflection in the story of the writer’s religious and philosophical quests, the originality of the plot organization, the specificity of the narrative and stylistic features, etc.) anyway are connected with the problem of the method, which continues to attract the attention of researchers. The article discusses different points of view on the problem of the artistic method of the story presented in literary criticism, both Soviet and recent. The conclusion is made about the need for further study of Dostoevsky’s story “The Mistress”, its place and significance in the creative evolution of the writer.

Keywords: story; artistic method; romanticism; sentimentalism; realism; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots.

«Хозяйка» — самое противоречивое произведение раннего периода творчества Ф. М. Достоевского, до сих пор остающееся в центре внимания исследователей. Первоначальная оценка произведения была дана В. Г. Белинским, назвавшим молодого писателя «вторым Гоголем» после публикации эпистолярного романа «Бедные люди». Однако возложенные на Достоевского надежды — быть продолжателем гоголевских традиций реализма — рухнули. «Нам... показалось,

что автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности. <...> Во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: все изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво», — писал о «Хозяйке» критик в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» [Белинский 1956: 351]. Близкое окружение Белинского увидело в повести отход Достоевского от реализма натуральной школы, от демократического гуманизма. Болезненная фантастика и неясные образы «Хозяйки», напоминающие современникам о, казалось бы, уже изжитом к 1840-м гг. романтизме, были встречены, мягко говоря, неоднозначно.

Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» получала неоднозначные оценки и в советском литературоведении. Одни исследователи обходили повесть стороной, не оставляя никаких комментариев, другие — были немногословны и сдержанны в своих оценках и суждениях, третьи, вслед за критикой, именовали повесть полным провалом, признаком исчерпанности таланта, механическим следованием большой фантазии писателя. Неоднозначность в оценке «Хозяйки» проявляется, прежде всего, в понимании природы художественного метода повести. Рассмотрим наиболее значимые точки зрения, касающиеся интересующей нас проблемы.

К. В. Мочульский, автор работы о Достоевском 1947 г., изданной в Париже, один из немногих исследователей, попытавшийся непредвзято, чем грешило литературоведение 1940–1960-х гг., подойти к оценке повести «Хозяйка». По мнению исследователя, для понимания повести важен опыт публицистической работы Достоевского-фельетониста в 1840-е гг., который помог ему найти новую тему — тему мечтательства. Мочульский отмечает, что романтическое эмоциональное звучание было вообще характерно для произведений писателя 1840-х гг., посвященных образу мечтателя. «В пределах поэтики натуральной школы тема мечтательности связалась с образом “бедного чиновника”, и снизилась до мрачно-комического гротеска (Голядкин, Прохарчин)...», — утверждает исследователь. «Достоевскому нужно было вернуться к романтической традиции, чтобы выявить её возвышенно-поэтический аспект» [Мочульский 1995: 35]¹. По мнению Мочульского, лишь романтические принципы изображения позволяли воплотить

¹ Здесь и далее курсив в цитатах наш. — П. С.

замысел писателя: раскрыть психологический аспект темы «мечтательства», разрешить глобальные вопросы бытия через показ столкновения мечтателя с реальной действительностью.

Особое внимание Мочульский уделяет воздействию на Достоевского романтических повестей Н. В. Гоголя: «“Хозяйка” написана под прямым влиянием “Страшной мести”» [Там же: 36]. Принципиальным же отличием «Хозяйки» от гоголевских повестей, считает исследователь, является психологическое раскрытие образов и идейная значимость произведения: «И Ордынов, и Катерина в разных планах воплощают единую тему о “слабом сердце”» [Там же: 37]. Таким образом, обращение Достоевского в период создания «Хозяйки» к романтическим принципам изображения, полагает Мочульский, было закономерным и необходимым. Тему «слабого сердца», романтического «мечтательства» Достоевский будет и дальше развивать в своем творчестве, однако уже в рамках реалистического метода, не прибегая больше к фантастике и романтическим канонам.

Интересные наблюдения и выводы К. В. Мочульского, к сожалению, не были востребованы советским литературоведением. И, можно сказать, что советские достоевскоеды, испытывая воздействие идеологии того времени, в изучении повести долгое время придерживались оценок, сформулированных еще критикой XIX в.

Так, Д. И. Заславский поддержал резкое осуждение повести Белинским. Литературовед считает справедливым мнение критика: «не оправданный действительностью вымысел наносит *ущерб художественности произведения*». Правда, литературовед отметил интересную разработку некоторых характеров в «Хозяйке», особенно героини: «Оригинален образ больной Катерины. В ее страстном метании между двумя любовниками есть зерно “инферальности” многих позднейших героинь Достоевского». И, тем не менее, приходит к выводу Заславский, повесть «отбрасывала Достоевского назад, к *лживой романтике заурядных писателей, осмеянных Белинским*» [Заславский 1956: 43].

В. Я. Кирпотин прямо заявляет: «“Хозяйка” не реалистическая повесть, она совершенно откровенно следует романтическим канонам». Образный мир повести, считает литературовед, «лишь отталкивается от действительности, чтобы почти целиком уйти в мир таинственных видений, в мир сгущенных *романтических переживаний и необычайных романтических происшествий*...» [Кирпотин 1960: 299]. Основной замысел произведения — «утвердить значение

действительности в борьбе за идеал при помощи фантастического сюжета, — настаивает Кирпотин, — был порочен и не мог удалиться» [Там же: 307]. Резко противоположная ранней манере писателя повесть была болезненной попыткой отыскать оригинальный стиль, которая не оправдалась, заключает исследователь.

Обращение Достоевского в 1840-х гг. к традициям романтизма несомненно и для Г. М. Фридендера. Как и другие советские исследователи, в повести «Хозяйка», по мнению Фридендера, писатель потерпел «идейное и художественное поражение». Тема народа, тема «психологического столкновения “хищного” и “кроткого” характера» разработаны неудачно, романтически условны» [Фридендер 1964: 361]. При этом Фридендер не отрицает наличия в «Хозяйке» положительного начала, а именно: разработку темы «слабого сердца», «мечтательства», — видя в этом одно из центральных философско-психологических обобщений всего последующего творчества Достоевского.

Иначе понимает метод повести В. И. Кулешов — как синтез реализма и романтизма. Общие сюжетные особенности, образ бедного студента, атмосфера Петербурга — все это свойственно натуральной школе, напоминает исследователь. Однако, подчёркивает Кулешов, уже на примере первых опытов писатель заявлял, что «“среда” не всеильна над человеком» [Кулешов 1984: 6]. Кулешов отмечает постановку в «Хозяйке» новых, в сравнении с натуральной школой, проблем: «...из углов, из канцелярий выходят герои Достоевского на простор решения *самых коренных вопросов бытия*». Соглашаясь с Белинским насчет «искусственного соединения гофмановщины, марлинщины и псевдорусского духа...» [Там же: 46], Кулешов в то же время считает «Хозяйку» шагом в сторону расширения творческих масштабов Достоевского в плане приёмов изображения психологии человека, «полифонизма», «двойничества», «подполья».

В отличие от других исследователей, В. С. Нечаева сосредоточивает свое внимание на том, что Белинский пренебрежительно назвал «лаком русской народности»: речь идет о персонификации национального самосознания, русской души в образе сказочной, фольклорной Катерины, «околдованной мрачным наследием старины в лице Мурина». Отмечается и разработка образа героя-мечтателя Ордынова. «Мечтатели, созданные Достоевским до “Неточки Незвановой”, не могли бы хронологически определить срок своего увлечения мечтами: оно поглощало их полностью и вело или к гибели через

полный разрыв с действительностью, или к гибели без борьбы — *от столкновения с ней*» [Нечаева 1979: 226]. Идеино-эстетический, образный план «Хозяйки», в трактовке Нечаевой, отвечает принципам романтизма.

Исследуя вопрос о художественном методе «Хозяйки», Г. К. Щенников пишет: несмотря на причастность к «натуральной школе», в которой утверждалась ценность «обыкновенного, заурядного человека, показанного объективно, без выдумки», Достоевский искал характеры редкие «фантастические», удивляя критику своим оригинальным стилем. Романтические взгляды, считает исследователь, всегда были присущи писателю. Замкнутость в себе героя мечтателя, отчужденность его от реальной действительности, погружение в собственную идею, заполняющую все существование, — всё это свойственно Василию Ордынову как романтическому герою. Литературовед полагает, что у героев Достоевского романтическое отчуждение от жизни проявляется в различных формах: «Либо это уход человека в свою мечту, идею, свой “образ мира” — такое происходит с Ордыновым. <...> Либо злобное противопоставление себя людям, самоутверждение путем духовного насилия над слабым существом, чаще всего женщиной — у Мурина...» [Щенников 1987: 41]. Следовательно, по мнению Щенникова, романтические традиции обнаруживаются в повести «Хозяйка» со всей очевидностью.

Э. М. Жилиякова, в отличие от К. В. Мочульского, В. Я. Кирпотина, Г. К. Щенникова, делает акцент на особой роли традиций не романтизма, но сентиментализма, находящихся в сложной связи с романтическими тенденциями, что и способствовало формированию особого художественного метода «Хозяйки». Э. М. Жилиякову, как и В. С. Нечаеву, интересует проблема народности, национальной стихии, как они выразились в повести. Пафос народного духа принимает здесь особую форму, считает литературовед. Предшественники Достоевского, прибегая к теме национального, напоминает Жилиякова, пользовались теми традициями, которые ввел в литературный обиход Н. М. Карамзин (в частности, которые были воплощены в повести «Наталья, боярская дочь»). Конкретную же связь именно «Хозяйки» и повести Карамзина литературовед находит в образах главных героев: Ордынова и Катерины, в основных сюжетных поворотах, речевых особенностях персонажей, национальном колорите и др. Встраивание же в повествовательный пласт снов героя, болезненного бреда — прием романтизма. «Повесть, —

пишет Жилиякова, — предвещает глубокий интерес к проблемам национальной самобытности и народного самосознания. «Хозяйка» готовила будущего автора “Записок из Мертвого дома” и последующих романов к *пониманию судьбы героя в сопряжении с духовной жизнью всего народа*» [Жилиякова 1987: 178].

На основании рассмотренных нами работ советского литературоведения, посвященных в той или иной мере вопросам изучения «Хозяйки», можно сделать вывод о том, что повесть представляла для исследователей особый научный интерес, так как была на фоне предыдущего и последующего творчества Ф. М. Достоевского почти экспериментальным произведением, занимая особое место в контексте раннего творчества писателя. Важным, нашей точки зрения, является постепенно утверждающееся в советском литературоведении понимание значимости повести «Хозяйка» для дальнейшего творчества Ф. М. Достоевского.

Несмотря на то, что многие спорные вопросы изучения «Хозяйки» были освещены в работах советского литературоведения, повесть до сих пор интересует исследователей.

Так, в современном учебном пособии под редакцией В. И. Корвина (автор главы, посвященной творчеству Ф. М. Достоевского, — Е. Г. Чернышева) сделан акцент на значении повести «Хозяйка» и её месте в контексте начального этапа творческого пути писателя: «...с течением времени стало ясно: повесть продемонстрировала новаторский подход к известным в литературе и фольклоре способам моделирования художественной реальности и обогатила идейный корпус произведений раннего Достоевского». С точки зрения Е. Г. Чернышевой, «романтическим внутренним настроением объясняется тот факт, что мотив сна (грезы, видения), присущий поэтике романтизма, остаётся ведущим конструктивным элементом в “Хозяйке”» [История русской литературы 2005: 275]. Всё это действительно уводило Достоевского от магистрального направления развития литературы 1840-х гг., определяя особое положение в ней автора «Хозяйки». Но этот «отход» был необходим для молодого писателя, ищущего свой путь в литературе. Такой вывод можно сделать, с нашей точки зрения, из анализа повести Достоевского, выполненного Е. Г. Чернышевой.

В последние годы повесть «Хозяйка» неоднократно становилась предметом изучения в статьях, авторы которых предлагают новые аспекты в её осмыслении.

Так, статья А. А. Бахасевой посвящена «мотиву покаяния» в раннем творчестве Ф. М. Достоевского, точнее в эпистолярном романе «Бедные люди» и повести «Хозяйка». Автор статьи рассматривает «покаяние» не в аспекте «богословской категории», а как неотъемлемую составляющую жизни людей, осмысляющуюся с эстетической и философской точек зрения. Это выразилось в творчестве Достоевского, считает Бахасева, в «исповедальной манере повествования». «Хозяйка» интересна тем, что, несмотря на наличие «покаянных мотивов», в ней не используется форма повествования от первого лица, которая была характерна, например, для «Бедных людей». «Повествование здесь строится от лица вымышленного героя, однако текст содержит в себе несколько потенциальных исповедей. Таким образом, автор создает повествовательную конструкцию “*исповедь в исповеди*”» [Бахасева 2007]. Особенности сюжетного и нарративного устройства повести подтверждают в очередной раз, по мысли А. А. Бахасевой, значимость «Хозяйки» как «первого шага» к новому этапу в творчестве писателя. Достоевский использует в ней новые приемы, которые затем разовьются и усовершенствуются в более зрелых произведениях.

Продолжая тему религиозно-философских исканий Достоевского в 1840-е гг., И. И. Евлампиев в своей статье, посвященной «Хозяйке», отмечает, что в повести «писатель попытался наметить совершенно новые перспективы для своего творчества; многие темы, сюжеты и персонажи его последующего творчества угадываются в новом сочинении». Называя повесть «экспериментальной», первым опытом религиозно-философских исканий в творчестве Достоевского, исследователь, несмотря на ее резкий контраст с другими произведениями раннего творчества, полагает, что она оказалась необходимым этапом в формировании оригинального стиля писателя [Евлампиев 2009].

Внимание О. А. Богдановой обращено к стилевым особенностям «Хозяйки». Литературовед указывает на разнородность стилистических пластов в «Хозяйке»: «“Мечтательная” часть, в отличие от натуралистического обрамления, написана романтически-возвышенным, поэтическим слогом, с обилием тропов-штампов, приобретающих чуть ли не пародийное звучание: “исступленное упоение”, “сладостные муки”, “трепетный блеск” <...> и т.д.» [Богданова 2012: 5]. Середина «Хозяйки», написанная «в духе романтических традиций» (тема одиночества главного героя, его отчужденность

от внешнего мира, экзальтация чувств персонажей; фантастический колорит пространства, словно данный через призму восприятия «мечтателя»), выделяется на фоне реалистического начала и конца «Хозяйки» с описанием углов, бедности, образа Ордынова как человека, не приспособленного к жизни в реальной действительности. Так, сочетание реалистических и романтических принципов изображения обуславливают своеобразие стилиевой палитры повести Достоевского.

Итак, современные исследователи, анализируя повесть «Хозяйка», обращаются к тем же вопросам, что и представители советского литературоведения, но решает их по-новому. Так, проблема народности освещается в религиозно-философском аспекте, что, в свою очередь, позволяет по-новому осветить образы героев повести, пересмотреть существующие трактовки их характеров: действительно ли Катерина — «слабое сердце»; «абсолютный» ли злодей Мурин (И. И. Евлампиев); какова истинная природа мечтательности Ордынова (О. А. Богданова). Пожалуй, впервые обращено внимание на «мотив покаяния» в «Хозяйке», определяющий особую композицию повести — «исповедь в исповеди» (А. А. Бахаева).

Наблюдения современных исследователей уточняют существующее представление о «Хозяйке», способствуя более глубокому пониманию повести и ее места в раннем творчестве Ф. М. Достоевского. Однако остающиеся спорные аспекты, касающиеся, прежде всего, природы художественного метода повести, свидетельствуют о необходимости ее дальнейшего изучения в контексте творческой эволюции писателя.

ЛИТЕРАТУРА

Бахаева А. А. Мотив покаяния в раннем творчестве Ф. М. Достоевского («Бедные люди», «Хозяйка») // Филология и человек. 2007. № 1. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-rokayaniya-v-rannem-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-bednye-lyudi-hozyauka> (дата обращения: 13.06.2020).

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 279–359.

Богданова О. А. Синергичная антропология как продуктивный метод литературоведческого анализа (на примере повести Ф. М. Достоевского

«Хозяйка» // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergiynaya-antropologiya-kak-produktivnyy-metod-literaturovedcheskogo-analiza-na-primere-povesti-f-m-dostoevskogo-hozyayka> (дата обращения: 13.06.2020).

Евламтеев И. И. Первый опыт религиозно-философских исканий в творчестве Ф. Достоевского (повесть «Хозяйка») // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2009. № 2 (6).

Жилыкова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск: Изд-во ТГУ, 1987. 272 с.

Заславский Д. И. Ф. М. Достоевский: критико-биографический очерк. М.: Худож. лит., 1956. 80 с.

Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский: Творческий путь (1821–1859). М.: ГИХЛ, 1960. 607 с.

История русской литературы XIX века учеб. пособие: в 3 ч. / под ред. В. И. Коровина. М.: Владос, 2005. Ч. 3: (1870–1890 годы). 543 с.

Кулешов В. И. Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского. М.: Дет. лит., 1984. 208 с.

Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 563 с.

Нечаева В. С. Ранний Достоевский (1821–1849). М.: Наука, 1979. 288 с.

Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.: Наука, 1964. 404 с.

Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. 349 с.

REFERENCES

Bakhaeva A. A. Motiv pokayaniya v rannem tvorchestve F. M. Dostoevskogo (“Bednye lyudi”, “Khozyayka”) // Filologiya i chelovek. 2007. № 1. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-pokayaniya-v-rannem-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-bednye-lyudi-hozyayka> (accessed: 13.06.2020).

Belinskiy V. G. Vzgl'yad na russkuyu literaturu 1847 goda // Belinskiy V. G. Poln. sobr. soch.: v 13 t. М.: Izd-vo AN SSSR, 1956. Т. 10. S. 279–359.

Bogdanova O. A. Sinergiynaya antropologiya kak produktivnyy metod literaturovedcheskogo analiza (na primere povesti F. M. Dostoevskogo

“Khozyayka”) // *Novyy filologicheskiy vestnik*. 2012. № 1 (20). [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergiynaya-antropologiya-kak-produktivnyy-metod-literaturovedcheskogo-analiza-na-primere-povesti-f-m-dostoevskogo-hozyayka> (accessed: 13.06.2020).

Evlampiev I. I. Pervyy opyt religiozno-filosofskikh iskaniy v tvorche-
stve F. Dostoevskogo (povest’ “Khozyayka”) // *Vestnik Samarskoy guma-
nitarnoy akademii. Seriya “Filosofiya. Filologiya”*. 2009. № 2 (6).

Zhilyakova E. M. Traditsii sentimentalizma v tvorchestve rannego
Dostoevskogo. Tomsk: Izd-vo TGU, 1987. 272 s.

Zaslavskiy D. I. F. M. Dostoevskiy: kritiko-biograficheskiy ocherk. M.:
Khudozh. lit., 1956. 80 s.

Kirpotin V. Ya. F. M. Dostoevskiy: Tvorcheskiy put’ (1821–1859).
M.: GIKhL, 1960. 07 s.

Istoriya russkoy literatury XIX veka ucheb. posobie: v 3 ch./pod
red. V. I. Korovina. M.: Vlados, 2005. Ch. 3: (1870–1890 gody). 543 s.

Kuleshov V. I. Zhizn’ i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo. M.: Det. lit.,
1984. 208 s.

Mochul’skiy K. V. Gogol’. Solov’ev. Dostoevskiy. M.: Respublika,
1995. 563 s.

Nechaeva V. S. Ranniy Dostoevskiy (1821–1849). M.: Nauka, 1979.
288 s.

Fridlender G. M. Realizm Dostoevskogo. M.: Nauka, 1964. 404 s.

Shchennikov G. K. Dostoevskiy i russkiy realizm. Sverdlovsk: Izd-vo
Ural. un-ta, 1987. 349 s.

Научный руководитель: Ермоленко С. И., д.ф.н., проф. кафедры
литературы и методики ее преподавания УрГПУ.

Данные об авторе

Старогородцева Полина Евгеньевна — студент 3 курса Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: polina.starogorodceva@mail.ru

Author’s information

**Starogorodceva Polina Evgeni-
evna** — student of the Ural State Peda-
gogical University, Yekaterinburg,
Russia.

E-mail: [polina.starogorodceva@
mail.ru](mailto:polina.starogorodceva@mail.ru)

8 919 389 03 79

Сиротина М. В.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8957-868X>

Челябинск, Россия

E-mail: mvSirotina215@yandex.ru

УДК 821.161.131 (Лесков Н. С.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_03

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ «ВЫСОКОЙ ДРАМЫ» ЛЮБВИ В ПОВЕСТИ Н. С. ЛЕСКОВА «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»

Аннотация. В статье уделено внимание способам раскрытия природы характера главной героини повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» Катерины Измайловой. В 1860-е гг. проблемы эмансипации активно обсуждались и придали острый характер литературной полемике времени. Н. С. Лесков был активным участником литературной полемики и в публицистике, и в художественной области. Модель отношений, построенная на любви-страсти, любви-мании, Н. С. Лескова оказалась резко противоположной модели Н. Г. Чернышевского, где все соотносилось с «разумного эгоизма». Писатель создал историю трагической любовной страсти, уникальный характер, используя образы-символы. Заострен взгляд на сцене в саду. Кульминацией в сюжете «любовного романа» является сцена в саду, после которой действие совершает поворот к трагедии, и начинают проявляться иные грани природы характера Катерины Львовны.

Ключевые слова: очерки-трагедии; повести; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Sirotnina M. V.

Chelyabinsk, Russia

WAY TO CREATE A “HIGH DRAMA” LOVE STORY N. S. LESKOV’S “LADY MACBETH OF MTSENSK”

Abstract. The article focuses on the ways of revealing the nature of the character of the main character of the story by N. S. Leskov’s “Lady Macbeth of the Mtsensk District” by Katerina Izmailova. In the 1860s, the problems of emancipation were actively discussed and gave a sharp character to the literary polemics of the time. N. S. Leskov was an active participant in literary polemics in journalism and in the arts. Relationship model built on love-passion, love-mania, N. S. Leskova turned out to be sharply opposite to N. G. Chernyshevsky, where everything was related to “reasonable egoism”. The writer created a story of tragic love passion, a unique character, using symbolic images. The gaze is sharpened at the scene in the garden. The culmination of the “love story” plot is a scene in the garden, after which the action takes a turn towards tragedy, and other facets of the nature of Katerina Lvovna’s character begin to appear.

Keywords: essays-tragedies; story; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Н. С. Лесков не смог не высказаться по одному из остро полемичных вопросов, который бурно обсуждался в России в шестидесятые годы XX в. — это проблемы эмансипации, или «женский вопрос». В 1861 г. он посвятил проблеме эмансипации целый ряд статей, где выступил с критикой вольной интерпретации данного вопроса [Лесков 1861]. Катрин Жэри, французская исследовательница творчества Н. С. Лескова, заметила, что «литературное воплощение женской темы подчиняется у Лескова диалектике того же порядка: будучи повестью о запятнанной кровью супружеской измене в купеческой семье, “Леди Макбет Мценского уезда” может быть рассмотрена и как иллюстрация трагических последствий отсутствия у современной женщины представлений о границах дозволенного» [Жэри 2007]. В свое время Чернышевский предложил модель возможного решения семейных конфликтов, с опорой на теорию «разумного эгоизма». Н. С. Лескову такое решение казалось прямолинейным. Сюжет «Леди Макбет Мценского уезда» оказался полемично заострен против той модели, которую предлагал его оппонент. Сто-

ит обратить внимание, что характер поведения героини находится не столько во взаимосвязи с общественными идеями об эмансипации, сколько в контексте извечных представлений об убивающей любовной страсти, о которой писали

Писатель рассматривает такой феномен, как любовь-страсть женщины, природу этой любви, характер ее носителя и последствия страсти. Интересна точка зрения С. М. Телегина на жанровую природу произведения Н. С. Лескова: «Перед нами высокая драма, великая трагедия чувств и страстей, но трагедия во многом мистическая и мифологическая» [Телегин 1998: 1].

Мы поставили перед собой задачу разобраться в способах и приемах изображения этой страсти. Нам представляется важным обратить внимание на образы-символы, на детали в портрете героев, которые формируют представление о страстном характере и подготавливают трагедию.

В своем исследовании характера главной героини повести-очерка И. В. Поздина говорит о том, что портретные характеристики Катерины Измайловой заимствованы из песенно-лубочной лирики. Фольклорным мотивом подчеркнуты детали портрета: «Катерина Львовна не родилась красавицей, но была по наружности женщина очень приятная. Ей от роду шел всего двадцать четвертый год; росту она была невысокого, но стройная, шея точно из мрамора выточенная, плечи круглые, грудь крепкая, носик прямой, тоненький, глаза чёрные, живые, белый высокий лоб и чёрные, аж досиня, чёрные волосы»¹, характеристика веселого, свободного нрава: «...а у Катерины Львовны характер был пылкий, и, живя девушкой в бедности, она привыкла к простоте и свободе: пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или обсыпать через калитку прохожего молодца подсолнечною лузгою»². Мотивы любви героини связаны с пробуждением в ней личности: «...в Катерине Измайловой сильно личностное начало, но ее широкая чувственная молодая натура подавлена скукой, однообразием купеческого быта: “грусть-тоска”, “свет не мил”, “слова не с кем молвить”, “нет свободы, воли”» [Поздина 2011: 84]. Скука объясняется отсутствием любви в ее жизни, ведь вышла она замуж без пылких чувств. И вдруг скучную жизнь, как плотину, прорывает река, кото-

¹Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1. С. 2.

²Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1. С. 2.

рая символизирует собой жизнь, а в данном контексте может рассматриваться как символ любви-страсти. Разум не способен управлять бурным течением реки-страсти, что становится отражением внутреннего состояния героини.

Что касается душевной организации героини, то писатель упоминает об этом косвенно, через сюжетные повороты и внешние проявления ее внутренних напряженных состояний.

Дом, большой купеческий дом, где «ни звука, ни человеческого голоса», являет собой проекцию, символическое отражение души Катерины. Не случайно в доме закрываются ставни, шторы постоянно скрывают дневной свет. «На дворе после обеда стоял пёклый жар, и проворная муха несносно докучала. Катерина Львовна закрыла окно в спальне ставнями и еще шерстяным платком его изнутри завесила»¹.

Действие повести практически не выходит за пределы дома. Лишь сад становится местом раскрепощения страсти, сюда Катерина Львовна выходит пить чай и проводит время с Сергеем. Образ сада и сцена в саду являются важными в произведении и вырастают до символических смыслов. Именно в саду, восхищаясь красотой природы, наслаждаясь временем с любимым человеком, Катерина произносит роковые слова: «... так ежели ты, Сережа, мне да изменишь, ежели меня да на кого да нибудь, на какую ни на есть иную променяешь, я с тобою, друг мой сердечный, извини меня, — живая не расстанусь»².

Н. С. Лесков показывает, что его героиня не входит в число тех, кто живет по теории «разумного эгоизма» Н. Г. Чернышевского. Катерина не способна управлять своим разумом, ведь она находится под чарами любви и одурманивающей природы, что ведет к страшному финалу. Катерине Львовне доступно видеть и тонко чувствовать красоту природы, а Сергею — нет. Она «все смотрела сквозь бледно-розовые цветы яблони на небо. Сергей тоже молчал; только его не занимало небо. Обхватив обеими руками свои колени, он сосредоточенно глядел на свои сапожки»³.

Об этой символической сцене свидания в саду точные наблюдения сделаны И. В. Поздиной: «Чувства героини обнажены беспредельно. Фольклорно-идиллическая картина, разговоры о чувствах,

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1. С. 8.

² Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1. С. 16.

³ Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1. С. 17.

ласки под цветущими деревьями, признания, восторги, душевные излучения героини переданы в пейзажно-психологической параллели: сиянии лунного блеска, позолотившего весь сад. Сад хранит тепло — сердечное тепло Катерины Львовны. Мотив тепла связан с душевными переживаниями сердечного влечения, желанием духовной близости, более глубоких, доверительных отношений» [Поздина 2009: 5]. Оставшись наедине с Сергеем под покровом ночи, Катерина Измайлова готова показать себя настоящую, она не боится откровенных разговоров, ласковых прикосновений. Влечение и темные желания смешались с воздухом: «Дышалось чем-то томящим, располагающим к лени, к неге и к темным желаниям».

Сцена в саду — один из важнейших эпизодов в развитии действия и в прояснении природы характера Катерины Измайловой. Это кульминация в сюжете «любовного романа», переломный момент, после которого действие совершает поворот к трагедии, и начинают проявляться иные грани природы характера Катерины Львовны. Так, С. М. Телегин считает, что именно любовь становится движущей силой: «Любовь накаляет атмосферу, вызывает вихревое движение, и эта стихийная страсть все сметает, в ней пошатнулись все нравственные устои жизни. Любовь здесь — одновременно проявление иррациональности свободы и трагедии свободы, означающей подключение через эрос к метафизическим стихиям, к демоническим и мифологическим силам» [Телегин 1998: 6]. Не случайно в момент, когда «резвилась и играла Катерина Львовна с молодым мужниным приказчиком», старому приказчику, спавшему в сарае, снится сон, будто русалки хохочут. Теперь символика воды и присутствие мифических существ начинает отражать пульсацию в Катерине демонических неуправляемых сил.

Демоническая сущность Катерины Львовны начинает обретать символическое воплощение в реальном мире. После убийства Бориса Тимофеевича Катерине Львовне дважды является во сне странный кот — «славный, серый, рослый да претолстющий-толстый», который ласкается к ней. Образ кота как отражение ее психологических состояний уже отмечался в лесковедении: «Лесковский кот не только фантастический свидетель прелюбодеяний купчихи и приказчика. Трижды появляется он, обретая inferнальные черты, наводит суеверный страх на Катерину, предопределяет цепь преступлений» [Поздина 2011:103]. Inferнальный кот становится воплощением внутреннего состояния героини, отражением ее совести.

Путь на каторгу стал одним из мучительных испытаний любви Катерины и Сергея, где демонические силы, сконцентрировавшиеся в момент убийства ребенка (сцена сама по себе становится кульминационной в системе символических демонических проявлений), не оставляют героев любовной истории в покое. Еще одна символическая сцена — сцена нового убийства соперницы и самоубийства. Не случайно именно здесь Измайлову посетило еще одно видение убиенных ею. Отчаявшееся сознание Катерины Львовны готово даже на молитвы, но путь к спасению закрыт.

На каторге Катерина Львовна, истерзанная любовными муками, готова на все ради Сергея. Показательна сцена с чулочками: «Катерина Львовна, ни слова не говоря более, юркнула в камеру, расторопила на нарах свою сумочку и опять торопливо выскочила к Сергею с парюю синих болховских шерстяных чулок с яркими стрелками сбоку»¹. Эти чулочки, казалось бы, незначительная деталь, но в контексте символики повествования, становятся робкими остатками тепла, за которое так еще цепляется Катерина. Чулочки становятся символом ее веры и надежды, устремленных на Сергея, который хладнокровно разрушил все то живое, что еще было в Измайловой, одарив чулками свою очередную любовницу Сонетку.

Последним этапом любви Измайловой становится сцена на пароме, символизирующая трагический финал: «Застывший взгляд Катерины Львовны,двигающиеся губы — несомненные симптомы её невыносимой боли, гиперболизированного страдания и одиночества, пограничного состояния катастрофы» [Поздина 2009: 9].

Состояние героини описывается следующим образом: «Обиде этой уже не было меры, не было меры и чувству злости, закипевшей в это мгновение в душе Катерины Львовны» [Лесков 1864]. Как будто девятиметровая волна поднялась — и все будет сметено. «Героиня бросается в воду, то есть окончательно сливается со стихией, с хаосом (вода в мифе — символ-заместитель хаоса), становится настоящей русалкой» [Телегин 1998:6]. «Катерина Львовна в финальном акте трагедии, в мистериальном действе воссоединяется с естественным для неё миром стихийных демонических сил» [Поздина 2011: 64].

Таким образом, «вся история Катерины Измайловой — предпосылки к катастрофе — обуславливает ее свершение и демонстри-

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1. С 38.

рует вытекающие последствия» [Поздина 2011: 66]. Характерными предвестниками трагедии являются символические образы и детали, без которых в полной мере не была бы так ярко представлена трагическая любовная история Катерины Измайловой.

ЛИТЕРАТУРА

Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. Дата обновления: 08 декабря 2007. [Электронный ресурс] URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423549&archive=1203491495&start_from=&ucat=& (дата обращения: 16.01.2021)

Лесков Н. С. Письмо из Петербурга // Русская речь. 1861. № 16, 22; Русские женщины и эмансипация // Там же. № 344, 346. 1 и 8 июня.

Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 1.

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

Поздина И. В. Жанр синкретической повести в творчестве Н. С. Лескова. Очерк-трагедия «Леди Макбет Мценского уезда»/И. В. Поздина. DOCPLOYER. 2020. [Электронный ресурс] URL: <https://docplayer.ru/38852097-Zhanr-sinkreticheskoy-povestiv-tvorchestve-n-s-leskova-ocherk-tragediya-ledi-makbet-mcenskogo-uezda.html> (дата обращения: 12.04.2020).

Телегин С. М. В краю шекспировских страстей (мифореставрация повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда») // Новое о Н. С. Лескове. М.; Йошкар-Ола: Прометей, 1998. 12с.

REFERENCES

Zheri K. Sensuality and crime in “Lady Macbeth of the Mtsensk district” BY N. S. LESKOV//Moscow: Portal “About literature”, LITERARY.RU. Updated: December 08, 2007. [Available from] URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1197114253&archive=1197244339> (accessed: 17.04.2020)

Leskov N. S. Pishtvo iz Peterburg [Letter from Petersburg]//Russkaya rech. 1861. N 16, 22; Russian women and emancipation//In the same place. № 344, 346. June 1 and 8.

Leskov N. S. Coll. op.: in 11 volumes.M.: GIHL, 1956. Vol. 1.

Pozdina I. V. Genre specificity of N. S. Leskov's prose of the 1860s: monograph/I. V. Pozdina. Chelyabinsk: Publishing House of Chelyabinsk State Pedagogical University. un-ta, 2011. 198 s.

Pozdina I. V. Genre of syncretic story in the works of N. S. Leskov. Essay-the tragedy of "Lady Macbeth of Mtsensk"/I. V. Pozdina// DOCPLAYER. 2020. [Available from] URL: <https://docplayer.ru/38852097-Zhanr-sinkreticheskoy-povesti-v-tvorchestve-n-s-leskova-ocherk-tragediya-ledi-makbet-mcenskogo-uezda.html> (accessed: 12.04.2020).

Telegin S. M. In the land of Shakespearean passions (beforestart lead N. With. Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk") // New o N. With. Leskove. M.; Yoshkar-Ola: Prometheus, 1998. 12 s.

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

Данные об авторе

Сиротина Марина Владимировна — студентка 4 курса филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

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

Author's information

Sirotnina Marina Vladimirovna — 4th year student of the Philological Faculty of the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

Епимахова В. Г.

ORCID: 0000-0002-1031-3444

Челябинск, Россия

E-mail: valeriya_kirnos@mail.ru

УДК 821.161.1-31 (Гончаров И. А.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_04

ПУШКИНСКИЙ КОД В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»

Аннотация. Пушкинский код в романах И. А. Гончарова представлен широким спектром проявлений интертекста, отражающего различные смысловые связи между произведениями Гончарова и пушкинскими претекстами. Через выявление типологических сходжений, которые пронизывают тематический, образный и структурный уровни повествования, можно проследить особенности воплощения пушкинской традиции в романах Гончарова. Строя пушкинский код в своих текстах на отталкивании, иронии и переосмыслении, писатель так или иначе благодаря обращению к Пушкину и его творчеству транслирует код на его глубинном уровне: передает и раскрывает свой авторский взгляд на мир. Гончаров приближается к постижению конечного смысла бытия через искания творчества, постоянно обращаясь к художественному миру Пушкина. Пушкинский код работает в текстах как механизм, вскрывающий замысел Гончарова, способствующий формированию основных смыслов романа и авторских идей, заложенных в него как значимый подтекст для понимания читателя.

Ключевые слова: пушкинский код; литературные традиции; романы; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Epimakhova V. G.
Chelyabinsk, Russia

PUSHKIN'S CODE IN THE ROMAN OF I. A. GONCHAROV “ORDINARY HISTORY”

Abstract. The Pushkin Code in the novels of I. A. Goncharov is represented by a wide range of manifestations of intertext, reflecting various semantic connections between the works of Goncharov and Pushkin's pretexts. Through the identification of typological convergences that permeate the thematic, figurative and structural levels of the narrative, it is possible to trace the peculiarities of the embodiment of the Pushkin tradition in the novels of Goncharov. Building the Pushkin code in his texts on repulsion, irony and rethinking, the writer, one way or another, thanks to his appeal to Pushkin and his work, translates the code at its deepest level: he conveys and reveals his author's view of the world. Goncharov approaches the comprehension of the ultimate meaning of being through the search for creativity, constantly turning to the artistic world of Pushkin. The Pushkin Code works in texts as a mechanism that reveals Goncharov's intention, contributing to the formation of the main meanings of the novel and the author's ideas, embedded in it as a significant subtext for understanding the reader.

Keywords: Pushkin code; literary traditions; novels; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Общепризнанным является факт глубокого влияния А. С. Пушкина на судьбы русской литературы. И. А. Гончаров, по свидетельству современников, «благоговел перед Пушкиным, знал наизусть не только множество его стихов, но и выдающиеся места его прозы» [Кони 1969: 30]. В 1887 году, в годовщину гибели Пушкина, он писал великому князю Константину Константиновичу Романову: «Почти все писатели новой школы: Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Майков, Фет, Полонский, между прочим, и все мы, шли и идем по проложенному Пушкиным пути, следуем за ним и не сворачиваем в сторону, ибо это есть единственный торный, законченный классический путь искусства и художественного творчества» [Гончаров 1955: 76].

Вопрос о пушкинской традиции в творчестве И. А. Гончарова не нов. Ученые рассматривали в своих работах различные аспекты

пушкинского влияния в его произведениях. Этой проблемой занимались П. П. Алексеев, И. П. Иванова, И. И. Ковтунова, В. И. Мельник, В. А. Недзвецкий и др.

На сходство эстетических взглядов Пушкина и Гончарова указывает В. А. Доманский [Доманский 2003: 146]. О. А. Демиховская и О. А. Бычкова отмечают пушкинскую традицию в романе «Обломов» [Демиховская 1968: 101]. Б. С. Кондратьев предлагает сравнительный анализ «Сна Обломова» и стихотворного отрывка А. С. Пушкина «Сон», указывая на схожесть мотивов [Кондратьев 2008: 95]. С. Бочаров обращает внимание на схожесть персонажей романа Гончарова «Обрыв» с героями пушкинского романа [Бочаров 2012: 158].

Пушкинский код в романах И. А. Гончарова неоднороден по структуре и семантике: он представлен широким спектром проявлений интертекста, отражающего различные смысловые связи между произведениями Гончарова и пушкинскими претекстами. Через выявление типологических сходжений, которые пронизывают тематический, образный и структурный уровни повествования, можно проследить особенности воплощения пушкинского кода в романах Гончарова, что позволит глубже понять их смысл.

Понятие «литературный код» ввели постструктуралисты. Р. Барт определяет кодирование применительно к словесности как «ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре...». По Барту, «коды — это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо» [Барт 1989: 455–456].

У. Эко кодом считает «некую систему ожиданий, действительную в знаковом универсуме» [Эко 1998: 30]. Придерживаясь толкования Эко, кодом следует считать любой условный сигнал, несущий информацию, и чтобы разгадать смысл этого сигнала, нужен ключ. Ключом для литературного кода является сумма знаний в области литературы, умение ориентироваться в этих знаниях.

Российский литературовед М. Я. Поляков литературный код трактует как систему, которая функционирует как в отдельном произведении, так и во всем творчестве писателя. Помимо этого, согласно его мнению, может быть литературный код группы писателей или код целого литературного направления. В этом смысле литературный код — это система знаков, изменяющихся в определенных границах

правил употребления. В работе «Вопросы поэтики и художественной семантики» Поляков указывает на разницу между литературным и культурным кодами. Он считает, что литературный код не выходит за рамки своей сферы искусства, т. е. словесного творчества. Культурный код включает в себя, кроме эстетического, научный, социальный, ментальный и другие способы освоения действительности. Общность культурного и литературного кодов литературовед видит в том, что оба они являются способами отражения существующей действительности. Согласно его теории, литературный код, с одной стороны, становится материалом для возникновения культурного кода, а с другой стороны, использует знаки культурного кода для создания отдельных произведений искусства [Поляков 1986: 277].

На взаимосвязь интертекстуальности и литературного кода указывает литературовед Г. К. Косиков. В монографии «Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму» он пишет, что «интертекстуальность надо понимать не как создание точечных цитат из различных авторов (центон или попури есть не что иное, как банальный продукт ножниц и клея), но как пространство схождения всевозможных цитаций. Конкретная цитата, реминисценция, аллюзия и т. п. — это частный случай цитации, эллиптический знак, симптом чужих языков, кодов и дискурсов, которые как бы в свернутом виде заключены в данном произведении и, будучи развернуты, позволяют реконструировать коды и дискурсы» [Косиков 2000: 329]. Согласно этому мнению, писатель при создании произведения, прибегая к цитированию, реминисценциям и аллюзиям, пользуется таким образом литературными кодами в свернутом виде.

Литературный код лежит в основе смысла того или иного культурно значимого текста, получает конкретную реализацию в структуре символов, образов, мотивов того или иного более позднего текста и неизменно оставляет отпечаток в сознании реципиента. Поскольку код предполагает «наличие репертуара символов» [Эко 1998: 43], репрезентирующих его в том или ином семиотическом пространстве, в их роли часто выступают текстовые реализации приёма интертекста — цитаты, реминисценции, аллюзии и т. п.

В романе «Обыкновенная история» мы можем наблюдать пушкинский интертекст в разных его проявлениях. Именно в этом романе в большей степени проявились и очарованность молодого Гончарова великим поэтом, и одновременно стремление самого писателя и его героя освободиться от романтических иллюзий.

Практически с первых страниц мы вступаем в аллюзивное поле. По приезде в Петербург Александр встречается с «бедным Евгением». Историко-философская концепция пушкинской поэмы имеет принципиальное значение для развития сюжета «Обыкновенной истории», демонстрирующей один из возможных вариантов столкновения частной судьбы с исторической необходимостью. Однако такой исход событий поначалу не занимает Александра, который любит Медным всадником.

Адуев-младший восхищен созданными Пушкиным образами и как бы сам живет в них, смотрит на мир сквозь призму романтизма. Вырванные из контекста, они приобретают новые смыслы, зачастую вступая в конфликт с реальностью.

Главные герои романа, без сомнения, связаны с узнаваемыми персонажами романа «Евгений Онегин». Их речь насыщена цитатами из Пушкина, они как бы соревнуются в знании и истолковании его текстов. Но чаще всего слова и выражения, цитаты из произведений Пушкина мы слышим из уст Александра Адуева. Образ мечтательного и романтического Александра Адуева становится как бы продолжением образа Ленского. Неспроста Гончаров наделяет речь Александра Адуева выражениями Ленского и часто ставит его в сходные с пушкинским романом ситуации.

Оба молодых героя (Пушкина и Гончарова) живут в своем мире иллюзий и представлений. Однако романтизм Адуева обращен в России, в русской провинции. Ему присуща наивная доверчивость, свойственная человеку, выросшему в деревне, он привык верить и открываться людям, видеть в окружающих добро и участие. В столичном городе он оказывается впервые, здесь его идеалы подвергнутся суровому испытанию и изменят его представления о жизни.

Восхищенному читателю пушкинского романа И. А. Гончарову ближе была сюжетная линия, связанная с Ленским, нежели с главным героем. Но интерпретируется эта судьба не трагически, как в «Евгении Онегине», а пародийно-комически. Адуев не погибает, когда его мечты разбиваются о реальность, как это было с Ленским, а становится другим человеком, соответствующим правилам нового, «реалистического» общества. Таким образом, автор обрек героя не на физическую смерть, но на «духовную». Деловой Александр Адуев сам отказался от «романтической» стороны жизни. И в каком-то смысле такое изменение хуже болезни и гибели. Деловая жизнь поглотила его, навсегда лишив романтических настроений.

Во второй главе второй части романа читаем: «В <...> комнате за столом сидел Александр, положив руки на стол, а на руки голову, и <...> спал. Перед ним лежала бумага. Петр Иванович взглянул — стихи. «И сам уснул!» [Гончаров 1972: 180]. Эти строки отсылают нас к другому романтику — Ленскому. Ночью, перед решающей дуэлью «на модном слове «идеал» Тихонько Ленский задремал...» [Пушкин 1984: 162]. Возможно, Ленский «расстался б с музами, женился, <...> Пил, ел, скучал, толстел, хирел» [Пушкин 1984: 169], если бы не погиб на дуэли с Онегиным. В жизни Александра Адуева все так и случилось.

Авторскую иронию, направленную на впечатлительного Александра, мы ощущаем в намеренно неточном цитировании: «Не попущу, чтоб развратитель/Огнем и вздохов и похвал/Младое сердце искушал.../Чтоб червь презренный, ядовитый/Точил лилеи стебелек,/Чтобы двухутренный цветок/Увял, едва полураскрытый...» [Гончаров 1972: 117].

Это неточная цитата из «Евгения Онегина» (у Пушкина: «Не потерплю...» и «...еще полураскрытый» — глава шестая, строфы XV, XVI, XVII) связана с ситуацией, когда Наденька предпочла общение с другим юношей. Отношение к любимой Александр выразил в следующих строчках: «С ней обрели б уста мои/Язык Петрарки и любви...» [Гончаров 1972: 149]. Цитата из «Евгения Онегина» (глава первая, строфа XLIX) у Пушкина звучит иначе: «С ней обретут...».

Нужно сказать и о женских персонажах «Обыкновенной истории». Своей «верностью жизни» героини Гончарова схожи с пушкинскими Ольгой и Татьяной, что проявляется в их социально-бытовой и национальной определенности, как отмечает В. А. Недзвецкий [Недзвецкий 1992: 140]. (Еще ярче это проявится в романе «Обрыв» при создании образа Марфеньки и Веры).

В характеристике Юлии, возлюбленной Александра Адуева, очевидны переключки с характеристикой пушкинской Татьяны. Гончаров о Юлии: «...воображение, а за ним и сердце у ней были развиты донельзя, вскормлены романами», «Между тем ум Юлии не находил в чтении одних романов здоровой пищи и отставал от сердца...», «отсюда родилась мечтательность...» [Гончаров 1972: 198]. Гончаров о Татьяне в статье «Милльон терзаний»: «Женщины учились только воображать и чувствовать и не учились мыслить и знать. Мысль безмолвствовала, говорили одни инстинкты. Житейскую мудрость

почерпали они из романов, повестей — и оттуда инстинкты развивались в уродливые, жалкие или глупые свойства: мечтательность, сентиментальность, искание идеала в любви, а иногда и хуже» [Гончаров 1938: 110].

Нельзя не отметить мысли Александра о «симпатии душ» [Гончаров 1972: 190]. Достаточно вспомнить слова автора о Ленском, о том, как он мечтал о высшей духовной близости: «Он верил, что душа родная/Соединиться с ним должна» [Пушкин 1984: 60]. Здесь очевидна ирония как со стороны Пушкина, так и со стороны Гончарова. Мечты о «симпатии душ» еще раз подчеркивают, что такие романтические мечты и надежды — иллюзорны.

Примеры цитаций в романе многочисленны. Адуев-старший использует цитату из поэмы «Руслан и Людмила»: «...струны вещицы баянов не станут говорить обо мне...» [Гончаров 1972: 176]. В этих словах чувствуется ирония, впрочем, как всегда в диалогах с племянником.

Узнаваемо звучат горькие слова Лизаветы Александровны, обращенные к мужу: «Хорош век! нечего сказать» [Гончаров 1972: 257]. Сказанное явно перекликается с «маленькой трагедией» Пушкина «Скупой рыцарь», достаточно вспомнить финальную сцену и завершающее восклицание Герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!».

«...на службу ходил редко и неохотно, называя ее горькою необходимостью, необходимым злом или печальной прозой» [Гончаров 1972: 102], — такую характеристику дает автор Александру. Словосочетание «печальная проза», скорее всего, является отголоском пушкинских формул «смиренная проза», «суровая проза» («Евгений Онегин»), «презренная проза» («Граф Нулин»).

Строки «...и он «познал высшее блаженство поэта слышать свое произведение из милых уст» [Гончаров 1972: 110] — вероятная отсылка к стихотворению «Разговор книгопродавца с поэтом»: «Глаза прелестные читали/Меня с улыбкою любви/Уста волшебные шептали/Мне звуки сладкие мои...» [Пушкин 1974: 60].

«Могу ли я думать теперь о презренной пользе...», «...о презренной пользе! презренная!...» [Гончаров 1972: 78] — отрывки из диалога дяди и Александра можно ассоциировать со стихотворением Пушкина «Поэт и толпа» (1828): «Тебе бы пользы всё — на вес/Кумир ты ценишь Бельведерский,/Ты пользы, пользы в нем не зришь./Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?/Печной горшок тебе дороже:/Ты пищу в нем себе варишь» [Пушкин 1974: 130].

В данном диалоге Гончаров иронично обыгрывает понятие «пользы», которое принадлежит к «практической» стороне жизни, а не к «идеальной».

«Воздымались ли у вас на голове волосы от чего-нибудь, кроме гребенки?» [Гончаров 1972: 150] — восклицает Александр, когда он безуспешно пытается объяснить дяде, что без романтической стороны жизнь теряет смысл. Здесь мы читаем намек на устойчивый образ поэтического вдохновения у романтиков, в том числе и в творчестве Пушкина. Из послания «Жуковскому» (1818): «Когда сменяются виденья/Перед тобой в волшебной мгле/И быстрый холод вдохновенья/Власы подьмет на челе...» [Пушкин 1974: 5].

Еще пример: «Тут он прочел стихотворение Пушкина: «Художник-варвар кистью сонной...» и т. д.» [Гончаров 1972: 260]. Здесь подразумевается заключительная строфа стихотворения «Возрождение» (1819): «Так исчезают заблужденья/С измученной души моей,/И возникают в ней виденья/Первоначальных, чистых дней» [Пушкин 1974: 18].

Когда Александр Адуев возвращается в деревню и понимает, что изменница Наденька уже в прошлом, звучат следующие строки: «Он помирился с прошедшим: оно стало ему мило» [Гончаров 1972: 267]. Вновь аллюзия, но в стихотворении «Если жизнь тебя обманет...» (1825) у Пушкина эти строки звучат иначе: «Всё мгновенно, всё пройдет;/Что пройдет, то будет мило» [Пушкин 1974: 84].

В этот период жизни Александр уже на пути к «выздоровлению» от романтизма, он уже близок к тому, чтобы превратиться в подобие Петра Ивановича, но он еще не может перестать думать в привычной для него манере.

Эпизод в главе второй первой части романа, когда Александр пишет письмо своему другу Пospelову, можно в каком-то роде считать ключом к прочтению авторского замысла. В письме Адуев рассказывает о своем дяде, делится первыми впечатлениями о жизни в столице. Так он описывает Петра Петровича: «Я иногда вижу в нем как будто пушкинского демона... Не верит он любви, и проч...». И немного ниже: «...я думаю, он не читал даже Пушкина» [Гончаров 1972:].

По реакции Петра Адуева, когда он прочитал текст письма племянника, нельзя догадаться, понимает ли, о каком демоне идет речь. Читатель, конечно, догадывается, что речь идет о знаменитом пушкинском стихотворении «Демон» (1823). Петр Адуев, столичный

скептик, уважаемый и рациональный человек действительно похож на пушкинского демона. Осмеяние «возвышенных чувств», развенчание «любви», насмешливое отношение к «вдохновению», вообще ко всему «прекрасному», постоянная насмешливость, враждебность к любому проявлению «надежды» и «мечты» — все эти качества свойственны ему.

Александр Адуев часто цитирует Пушкина, и цитирует уместно, он не хочет принимать советы дяди и возражает ему: «Это какая-то деревянная жизнь... прозябание, а не жизнь! прозябать без вдохновения, без сил, без жизни, без любви...» [Гончаров 1972: 52]. Романтический культ чувства, сердца, свойственные герою (в противоположность дядиному «холодному рассудку»), заставляет Александра Адуева без особых усилий отыскивать у Пушкина созвучные строки: «О люди, люди! Род, достойный слез и смеха!» (с. 132), «Кто жил, кто мыслил, тот не может в душе не презирать людей» (с. 224), «Я пережил свои страдания, я разлюбил свои мечты» (с. 152), «Прежних ран...ничто не излечило» (с. 241), «К моей постели одинокой/Не крался в темноте ночной...» (с. 256), «любить так пламенно, так нежно» (с. 216), «где я страдал, где я любил/где сердце я похоронил» (с. 260).

Гончаров насыщает речь героя пушкинскими стихами, преследуя цель максимально сблизить его с романтиками.

Если проанализировать с этой точки зрения речь Петра Петровича, то мы заметим, что он практически не цитирует Пушкина. Исключениями становятся реплики, обращенные к племяннику. Это делается либо с иронией, направленной на Александра и романтизм в целом, либо затем, чтобы отметить, как Адуев — старший ценит именно реалистическое направление в творчестве поэта. Например: «Еще одно последнее сказанье!» — из драмы Пушкина «Борис Годунов», а точнее, из монолога Пимена в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Можно провести параллель между полемикой двух Адуевых и беседой старца Пимена с чернецом Гришкой Отрепьевым. Пимен, как и Петр Петрович, полному сил молодому Григорию дает полезный совет «смирять...младую кровь», который тот не в силах исполнить. Мудрость старца итог долгого опыта, и сам он признается, что ведал «безумные потехи юных лет». Так и старший Адуев в свое время знал «потехи юных лет», или, цитируя Гончарова, «рвал желтые цветы», от чего хотел бы уберечь Александра.

После «предательства» Наденьки, между дядей и племянником происходит следующий разговор:

«— Я и прежде защищал порядочных людей. А ты давно ли стал бранить их, перестал называть ангелами?»

— Пока не знал, а теперь... о люди, люди! Жалкий род, достойный слез и смеха! Сознаюсь, кругом виноват, что не слушал вас, когда вы советовали остерегаться всякого...» [Гончаров 1972: 128].

«О люди, люди! жалкий род, достойный слез и смеха!» — неточная цитата из стихотворения «Полководец». У Пушкина она звучит несколько иначе: «О люди! Жалкий род...» [Пушкин 1974: 164]. Александр унижен и оскорблен, его чувства преданы, он воспринимает выбор Наденьки как измену всех людей, которые его окружают.

В «Обыкновенной истории» мы видим мастерское изображение двух мировоззрений, их противопоставление, а потом и компромисс, к которому герои приходят в конце повествования. Столкновение разных точек зрения происходит не только на уровне диалогов, где противопоставляются позиции героев, но и на уровне пространства. Мы видим образ деревни, идиллического места, противопоставляемого сухому, прагматичному Петербургу. При всем том праздная жизнь деревни несколько опошляется, а в столице есть своя величественная красота. Это сопоставление проходит через все романы писателя.

С самого прибытия Александр Адуев чувствует враждебность Петербурга, того нового мира, в котором ему предстоит жить. Привыкшему к провинциальной гостеприимности и добродушию людей ему все странно и непонятно: почему люди при встрече на улице не обращают друг на друга внимания, почему гостя принимают с неохотой и при возможности стараются выпроводить за дверь.

Совсем иначе представляется Петербург герою, когда он влюблен: «Наступала ночь... нет, какая ночь! разве летом в Петербурге бывают ночи? это не ночь, а... тут надо бы выдумать другое название — так, полусвет... Всё тихо кругом. Нева точно спала; изредка, будто впросонках, она плеснет легонько волной в берег и замолчит. Нева неподвижна, как спящий человек, который при легком шуме откроет на минуту глаза и тотчас снова закроет; и сон пуще сомкнет его отяжелевшие веки. Потом со стороны моста послышится как будто отдаленный гром, а вслед за тем лай сторожевой собаки с ближайшей тони, и опять всё тихо. Деревья образовали темный свод и чуть-чуть, без шума, качали ветвями. На дачах по берегам

мелькали огоньки» [Гончаров 1972: 242]. Здесь ясно прослеживаются черты романтической поэтики.

Но любовь прошла. Александру приходится покинуть город, в котором разбились его мечты, и он едет домой, в деревню, оглядывая город, который видится уже другими глазами: «Прощай, — говорил он, покачивая головой и хватаясь за свои жиденькие волосы, — прощай, город поддельных волос, вставных зубов, ваточных подражаний природе, круглых шляп, город учливой спеси, искусственных чувств, безжизненной суматохи! Прощай, великолепная гробница глубоких, сильных, нежных и теплых движений души. Я здесь восемь лет стоял лицом к лицу с современной жизнью, но спиною к природе, и она отвернулась от меня: я утратил жизненные силы и состарился в двадцать девять лет; а было время... Где я страдал, где я любил, где сердце я похоронил. К вам простираю объятия, широкие поля, к вам, благодатные веси и пажити моей родины: примите меня в свое лоно, да оживу и воскресну душой!» [Гончаров 1972: 259]. В этом монологе явно прочитывается ирония автора по отношению к поступкам и поведению героя, который и правда смешон в своих претензиях к городу и миру, где не сумел найти свое место. Автор показывает Петербург и как «омут», серый, грязный, холодный город, но одновременно он прекрасен тем, что рождает в душах людей восторженные чувства, поражая их своим великолепием.

Как и все в романе, образ северной столицы неоднозначен. Образ города помогает отразить состояние и мысли героя, его душевные переживания. Описание города содержит в себе отсылки к топам, созданным Гоголем и Пушкиным, но служат они творческому замыслу Гончарова. Петербург в «Обыкновенной истории» — это выражение нового, реалистичного мира, в основе которого жажда преуспеяния, карьерного и финансового успеха.

Как «неугомонному Петербургу» нет дела до конкретного маленького человека Евгения в «Медном всаднике» Пушкина, так город деловых людей отторгает романтического Александра. Мечты молодого человека разбились о суровую реальность большого города, которому не нужны мечтатели.

Иным в произведениях Пушкина и Гончарова представляется читателю идиллическое пространство деревни. Шумному Петербургу противопоставляется мир спокойствия, домашнего уюта. Цель жизни в этом замкнутом пространстве очень легко прочитывается — это жизнь в удовольствии и на радость окружающим. Глав-

ная ценность — семья, а важнейшие заботы — еда, сон и наслаждение покоем.

Стоит отметить, что даже пейзажными зарисовками автор вызывает у читателя улыбку: «...погляди-ка, — говорила она [Анна Павловна], — какой красотой бог одел поля наши! Вон с тех полей одной ржи до пятисот четвертой сберем; а вон и пшеничка есть, и гречиха; только гречиха нынче не то, что прошлый год: кажется, плоха будет. А лес-то, лес-то как разросся!» [Гончаров 1972: 17].

Красота природы напрямую соотносится с крестьянским трудом. При этом жители деревни едины с природным миром, вся их жизнь подчинена природному циклу. Все в этом мире привычно, близко, за его пределами все кажется враждебным, именно этим объясняется нежелание матери отпускать Александра в Петербург. Жизнь деревни движется плавно и гармонично, что городским жителям кажется глупым и смешным. Им претит безделье, праздные разговоры кажутся пустыми и бессмысленными. Петербуржцам нужно «дело делать», а не тратить дорогое время по пустякам. Им кажется, что жители Грачей тратят время впустую.

Хотя Гончаров и с долей иронии относится к такому укладу жизни, нельзя не заметить, что именно здесь, в деревне, герой приобретает такие нравственные качества, как умение любить, сострадать, сопереживать. Эту мысль подтверждает эпизод, когда Александр возвращается домой, раздосадованный жизнью в Петербурге, разочарованный в укладе той жизни, в людях, любви, даже в себе, исхудавший и полысевший, а уезжает полным сил и жажды деятельности: «Прошло два-три месяца. Мало-помалу уединение, тишина, домашняя жизнь и все сопряженные с нею материальные блага помогли Александру войти в тело. А лень, беззаботность и отсутствие всякого нравственного потрясения водворили в душе его мир, которого Александр напрасно искал в Петербурге. Там, убежав от мира идей, искусств, заключенный в каменных стенах, он хотел заснуть сном крота, но его беспрестанно пробуждали волнения зависти и бессильные желания» [Гончаров 1972: 238].

Дома он находит покой и примирение со своими мыслями и чувствами. Здесь все, как и всегда, его любят, о нем заботятся. Никто и ничто не мешает ему заниматься самим собой, никто не пытается спустить его с небес на землю. Александр наслаждается беззаботной жизнью, которая в деревне не меняется. Она течет согласно сменяющимся возрастным и природным циклам, все движется

плавно, не спеша, подчиняясь законам времени. Сонюшка, первая любовь Александра, вышла замуж и у нее большая семья; Антон Иванович все так же не меняет своего образа жизни. Смерть иногда посещает этот уголок: умирает мать Александра, избавив его от объяснения причины отъезда в Петербург. Здесь Гончаров цитирует Пушкина: «...где люди в кучах, за оградой» (с. 281), неслучайно взяв строку из пушкинской поэмы «Цыгань».

И Александр, и Алеко бегут от цивилизации, ища спокойствия и умиротворения в естественном природном мире. Есть и другие основания для их сопоставления: счастье Алеко с Земфирой заканчивается, девушка не скрывает, что разлюбила его. Старик, отец Земфиры, пытается поддержать и утешить юношу. Так и Александр, страдая от разрыва с любимой, ищет утешения в разговорах с Петром Ивановичем. Однако для дяди это еще один повод для иронии, и он без прикрас, со свойственной ему холодностью и прямоотой, раскрывает перед племянником всю «анатомию» любви.

Александр цитирует Пушкина, когда смотрит на деревню уже после возвращения из столицы: «Там люди в кучах, за оградой, / Не дышат утренней прохладой, / Ни вешним запахом лугов; / Любви стыдятся, мысли гонят, / Торгуют волею своей, / Главы пред идолами клонят / И просят денег да цепей» [Пушкин 2017: 131]. Но если пушкинский Алеко говорит о светском обществе и его пороках, то Александр говорит о себе и о том, что ему легче и свободнее живется простой «немудреной жизнью».

Романтическая поэма Пушкина призвана разрушить иллюзию о «естественном» человеке, который по представлениям должен быть счастлив, а на деле выходит иначе: «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет!». Александр, в отличие от пушкинского героя, смиряется с жизнью, принимает условия и правила, которые ему диктует Петербург.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что преследуя определенную цель, писатель активно использует знакомые и узнаваемые читателем отсылки к творчеству Пушкина. Наделяя речь героев цитатами из его произведений, Гончаров показывает, что время романтиков прошло, ему на смену приходит новое поколение деловых людей.

Гончаров — один из выдающихся продолжателей пушкинской традиции. На протяжении всей литературной деятельности романист

обращается не только к прямой цитации, аллюзиям и реминисценциям, но и к узнаваемым пушкинским мотивам и образам, которые нашли отражение во всех трех известных романах И. А. Гончарова — «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв».

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр./сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Бочаров С. Г. Настоящий Гончаров: Что есть общего между Евгением Онегиным и Марком Волоховым?/С. Бочаров, И. Сухих, А. Немзер // Знамя. 2012. № 10. С. 158–166.

Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма/Ред., вступ. ст. и примеч. А. П. Рыбасова. Л.: Гослитиздат. 1938. 404 с.

Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., Т. 8. 1955. С. 64–113.

Гончаров И. А. Обыкновенная история/И. А. Гончаров. М: Издательство «Художественная литература», 1972. 303 с.

Демиховская О. А. Эстетическая традиция Пушкина и Гоголя в творчестве И. А. Гончарова: (роман «Обломов»)/О. А. Демиховская, А. И. Ревякина // Проблемы изучения художественного произведения (методология, поэтика, методика). М., 1968. Ч. 1. С. 101–102

Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв»/В. А. Доманский // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции. Ульяновск, 2003. С. 146–153

Кондратьев Б. С. Пушкинский мотив сна в романе И. А. Гончарова «Обломов». Сравнительный анализ «Сна Обломова» и стихотворного отрывка А. С. Пушкина «Сон»/Б. С. Кондратьев // Пушкин на пороге XXI века. Арзамас, 2008. С. 95–104.

Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров/А. Ф. Кони, Н. К. Пиксанов // И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969. С. 238–260.

Косиков Г. К. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. 536 с.

Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник/В. А. Недзвецкий. М.: Издательство МГУ, 1992. 175 с.

Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. Монография. М.: Советский писатель, 1986. 480 с.

Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах/Вступ. статья П. Г. Антокольского. М.: Худож. лит., 1984. 225 с.

Пушкин А. С. Лирика. М.: Дет. лит., 1974. 207 с.

Пушкин А. С. Медный всадник. Поэмы/А. С. Пушкин. М.: Эксмо-Пресс, 2017. 320 с.

Эко У. Отсутствующая культура. Введение в семиологию/У. Эко. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.

REFERENCES

Barth R. Izbrannye raboty: Semiotika: Pojetika: per. s fr./sost., obshh. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. M.: Progress, 1989. 616 s.

Bocharov S. G. Nastojashnij Goncharov: Chto est' obshhego mezhdu Evgeniem Oneginym i Markom Volohovym?/S. Bocharov, I. Suhij, A. Nemzer // *Znamja*. 2012. № 10. S. 158–166.

Goncharov I. A. Literaturno-kriticheskie stat'i i pis'ma/Red., vstup. st. i primech. A. P. Rybasova. L.: Goslitizdat, 1938. 404 s.

Goncharov I. A. Luchshe pozdno, chem nikogda: (Kriticheskie zametki) // *Goncharov I. A. Sobranie sochinenij: V 8 t. M.: Gos. izd-vo hudozh. lit., T. 8. 1955. S. 64–113.*

Goncharov I. A. Obyknoennaja istorija/I. A. Goncharov. M: Izdatel'stvo "Hudozhestvennaja literatura", 1972. 303 s.

Demihovskaja O. A. Jesteticheskaja tradicija Pushkina i Gogolja v tvorčestve I. A. Goncharova: (roman "Oblomov")/O. A. Demihovskaja, A. I. Revjakina // *Problemy izučenija hudozhestvennogo proizvedenija (metodologija, pojetika, metodika)*. M., 1968. Ch. 1. S. 101–102.

Domanskij V. A. Hudozhestvennye zerkala romana I. A. Goncharova "Obryv"/V. A. Domanskij // *Goncharov I. A. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Ul'janovsk, 2003. S. 146–153.*

Kondrat'ev B. S. Pushkinskij motiv sna v romane I. A. Goncharova "Oblomov". Sravnitel'nyj analiz "Sna Oblomova" i stihotvornogo otryvka A. S. Pushkina "Son"/B. S. Kondrat'ev // *Pushkin na poroge XXI veka*. Arzamas, 2008. S. 95–104.

Koni A. F. Ivan Aleksandrovich Goncharov/A. F. Koni, N. K. Pikanov // *I. A. Goncharov v vospominanijah sovremennikov*. L., 1969. S. 238–260.

Kosikov G. K. Francuzskaja semiotika: ot strukturalizma k post-rukturalizmu. M.: IG "Progress", 2000. 536 s.

Nedzveckij V. A. I. A. Goncharov — romanist i hudozhnik/V. A. Nedzveckij. M.: Izdatel'stvo MGU, 1992. 175 s.

Poljakov M. Ja. Voprosy pojetiki i hudozhestvennoj semantiki. Monografija. M.: Sovetskij pisatel', 1986. 480 s.

Pushkin A. S. Evgenij Onegin. Roman v stihah/Vstup. stat'ja P. G. Antokol'skogo. M.: Hudozh. lit., 1984. 225 s.

Pushkin A. S. Lirika. M.: Det. lit., 1974. 207 s.

Pushkin A. S. Mednyj vsadnik. Pojemy/A. S. Pushkin. M.: Jeksmo-Press, 2017. 320 s.

Jeko U. Otsutstvujushhaja kul'tura. Vvedenie v semiologiju/ U. Jeko. SPb.: Petropolis, 1998. 432 s.

Научный руководитель: Маркова Т. Н., д.ф.н., профессор.

Данные об авторе

Епимахова Валерия Григорьевна — магистрант филологического факультета ЮУрГГПУ, Челябинск, Россия.

E-mail: valeriya_kimos@mail.ru

Author's information

Epimakhova Valeria Grigorievna — master's student of the Faculty of Philology, South Ural State Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia.

E-mail: valeriya_kimos@mail.ru

Кучук Е. В.

ORCID: 0000-0001-7953-1370

Костанай, Казахстан

E-mail: Leno4kaformany@mail.ru

УДК 821.161.1-31 (Тургенев И. С.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_05

ЖАНР «СОННОГО МЕЧТАНИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация. Все литературное наследие великого классика в той или иной мере несет в себе отпечаток сновидений. Их роль и функциональная нагрузка постепенно усиливаются на каждом из этапов творчества писателя. В позднем творчестве Тургенева сны и видения становятся важнейшими структурными компонентами сюжетного развития, способствуют появлению специфической жанровой разновидности — «сонного мечтания». Сюжет часто строится на некой тайне, загадке, связанной с судьбой главного героя, что также является характерной чертой поэтики сновидения. Нередко Тургенев обращается к проблемам бессознательного, опираясь на естественно-научные открытия своего времени. Сновидческие тексты в повестях и рассказах позднего периода способствуют актуализации общих вопросов человеческого бытия, формируют философский, а в отдельных случаях и мифологический подтекст.

Ключевые слова: сновидения; литературные приемы; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Kuchuk E. V.

Kostanay, Kazahstan

THE GENRE OF “SLEEPY DREAMING” IN THE WORKS OF I. S. TURGENEV

Abstract. The entire literary heritage of the great classic to one degree or another bears the imprint of dreams. Their role and functional load are gradually increasing at each stage of the writer’s work. In Turgenev’s later work dreams and visions become the most important structural components of plot development contributing to the emergence of a specific genre variety — “sleepy daydreaming”. The plot is often built on some kind of mystery a riddle related to the fate of the protagonist which is also a characteristic feature of the poetics of dreams. Often Turgenev turns to the problems of the unconscious relying on the natural scientific discoveries of his time. Dream texts in novels and stories of the late period contribute to the actualization of general issues of human existence, form a philosophical and in some cases mythological subtext.

Keywords: dreams; literary techniques; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Известный русский философ В. Н. Ильин отмечает в своей статье «Тургенев — мистик и метапсихик» наличие двух сторон в творчестве Тургенева: «дневную», солнечную и «ночную», мистическую. Последняя сторона, замечает он, «делает Тургенева не только перwokлассным и совершенно современным писателем, но еще и писателем будущего, в значительной степени опередившим оба века — XIX и XX» [Ильин 2000: 159].

В позднем творчестве Тургенева сон как литературный прием продолжает активно функционировать. Возрастает звучание ночной тематики, в некоторых произведениях сон становится основным сюжетом. К числу таких сочинений относятся «Призраки».

Содержание рассказа туманно от начала и до конца. О героерассказчике не говорится ничего, кроме того, что он увлекается спиритизмом. Возникающий по ночам призрак предлагает называть себя Эллис, сам рассказчик перебирает множество вариантов того, кем на самом деле может быть эта девушка: вампир, привидение, злой дух, но не находит ответа. Основные события в рассказе происходят ночью, когда всё вокруг погружено в сон, герой и Эллис лета-

ют над городами, каждое утро следующего дня рассказчик пытается понять: все произошедшее ему только снилось или было на самом деле. Во время полета голову ночного путешественника покрывает рукав одежды его спутницы, героя окутывает «белая мгла с снотворным запахом мака» [Тургенев 1982. Т. 7: 210]. И даже когда Эллис дает возможность увидеть, куда она его перенесла, разум героя уже одурманен запахом; перед ним предстает очередное видение, которое постепенно проявляется сквозь туман. Исследователь Науменко предполагает, что образ тумана имеет большее значение, чем просто погружение в сон. Автор рассказа использует туман в качестве олицетворения смерти и бессмысленной жизни, поскольку состояние человека во сне похоже на вечный сон (то же, что и смерть), и туманная природа Эллис подчеркивает её принадлежность миру мертвых [Науменко 2006: 137]. Постепенное «оживление» женщины-призрака, её поцелуи, похожие на укусы пиявки, плохое самочувствие героя без кровинки на лице подтверждают мысли «жертвы» о том, что она пьет его кровь для того, чтобы вернуться из потустороннего мира. Эллис не просто «забирает» жизнь у рассказчика, она берет своеобразную плату за ночные путешествия.

Необычные полеты дают герою возможность побывать в любой части света и стать свидетелем давно прошедших событий. Автор не случайно создает множество видений, в которых можно увидеть жизнь людей, провести параллель между древним могущественным и современным жалким миром. Тургенев дает возможность герою не только разобраться в себе, но и увидеть всю пошлость и мелочность современного общества. Тяжелые размышления рассказчика вызывают в нем чувство отвращения («даже жалости я не ощущал к своим собратьям: все чувства во мне потонули в одном, которое я называть едва дерзаю: в чувстве отвращения, и сильнее всего, и более всего во мне было отвращение — к самому себе») [Тургенев Т. 7: 216].

На фоне разочарования героя в людях и в самом себе писатель вводит новый образ — образ Смерти. Автор изображает смерть похожей на ящерицу или змею, безжалостно отслеживающую свою жертву и одним гнилым холодом убивающую всё живое. Рассказчик не может объяснить страх Эллис, её жалобные «человеческие вопли» и попытки укрыться от взгляда той, чье имя запрещено произносить. Очередная смерть, казалось бы, и так погибшей души показывает всеобъемлющую силу Смерти, её власть над всем, в чем проявляется хоть искра жизни. Она не только забирает в потусторонний

мир, но и не выпускает «из своих когтей» любого, кто пытается вернуться к жизни.

Тургенев создает рассказ «Призраки» на основе своего сновидения, в котором он, как и его герой, летал над морем и мог видеть все, что происходило в его глубинах. Автор производит метафоричную замену моря бурлящей жизнью человечества, а наступление утра — исчезновением всего потустороннего. Таким образом, сновидение становится не только главным элементом композиции, но и отражает мировоззрение писателя.

Параллельно с рассказом «Призраки» шла работа над повестью «Довольно». Подзаголовок повести «Отрывок из записок умершего художника» обозначен не случайно, в начале 60-х годов доктор поставил Тургеневу страшный диагноз (диагноз оказался ложным). Этим объясняется автобиографичность произведения, перед героем «восстают, как образы умерших богов, прекрасные воспоминанья» [с. 221] о единственной любви и глазах, в которых таится тепло. Он считает себя уже «в могиле», надеется только на то, что «во сне» к нему также будут приходить эти воспоминания. Подводя итог своей жизни, повествователь рассказывает о том, что в ней «ни привидения, ни фантастические, подземные силы не страшны» [с. 221], а страшно то, что сама жизнь мелочна. Она полностью поглощается смертью, как уход в забвение или погружение в сон. Призыванием художника герой считает воссоздание реальности, стремление донести до общества, что все земное мелочно. Но осознает, что человечество этого не стоит: «зачем доказывать мошкам, что они точно мошки?». «Человечество — этот толкучий рынок призраков» [с. 228], поэтому все, что им создано, превращается в «тлен и прах». И работа творца «на час» бессмысленна, человек погибает и не рождается повторно, все его творения разрушают время и природа. Только природа способна создавать настоящую красоту и поддерживать её вечно. Она способна принимать человека, как часть себя, но главное в ней вечность. Сила природы в её постоянстве: «лишь бы не переводилась жизнь, лишь бы смерть не теряла прав своих...» [с. 229]. В произведении главенствует пессимистический настрой, оно наполнено глубоким сожалением о том, что и любовь, и искусство не спасаются в вечности. Вечной остается только природа.

Необычным видением наполнена «История лейтенанта Ергунова». Герой рассказа, желая помочь молодой плачущей девушке, сам чуть не расстался с жизнью. Загадочна ситуация, в которой оказал-

ся моряк. О судьбе девушки и её тети он знал только то, что они ему сами сказали. У самого Ергунова возникали иногда некоторые подозрения, но милое лицо Эмилии отвлекало от них. Уставший за день лейтенант однажды заснул во дворе дома. «Сквозь сон ему чудилось, как будто кто-то его трогает, наклоняется, дышит над ним» [Тургенев Т. 8: 15]. На следующий день Эмилии дома не было, а из «тайной» комнаты вышла девушка-«бесенок». Она завела героя к себе и стала поить чаем, моряк «сидел как отуманенный» [Тургенев, 19] и не мог понять, кто перед ним: цыганка или «русалка». Через несколько минут «дремота наливалась ему в губы и веки, словно кто-то баюкал» [Т. 8: 31]. Остальные события, происходящие с героем после выпитого чая, автор передает в виде сновидения. Вот уже приятель обнимает его сзади и «поправляет галстук». Вот уже Ергунов плывет по «Реке Времени» на лодке в Царьград, приезжает в дом, бежит следом за «русалкой» в комнаты, вот уже «ни вперед, ни назад, и дышать невозможно, и что-то обрушилось на спину... и земля в рот...» [Т. 8: 33]. В госпитале Ергунов узнает, что его ограбили (забрали большую сумму казенных денег). Пока ему чудилось, что его обнимает приятель, его душили, затем отвезли за город и стукнули кортиком по голове. Благодаря крепкому здоровью и «душевной чистоте», лейтенант выжил. Финал видения предполагает смертельный исход («земля в рот»), который герою удалось избежать.

В отличие от лейтенанта Ергунова, поверившего красивой девушке и отравленного чаем, герой повести «Бригадир» был «отравлен» собственной любовью. Историю уже немолодого, но когда-то отличного воина автор рассказывает от лица охотника. Лирический герой случайно знакомится с бригадиром и из рассказов слуг и друзей узнает о жизни военного. Восьмидесятилетний бывший служащий был когда-то страстно влюблен в женщину намного моложе его, отдал её родственникам все свое состояние, взял на себя вину за смерть казачка, пострадавшего от руки высокомерной возлюбленной. Бригадир хранил в сердце прежнюю любовь к уже погибшей Агриппине — женщине с волевым характером, сумевшей сломить и заставить беспрекословно подчиняться одного из лучших офицеров российской армии. Василий Фомич оставил ради неё службу, а после её смерти раз в неделю ходил на могилку и часто видел ее во сне.

Автор вводит мотив повторяющегося сна не только как доказательство тоски бригадира по любимой, но и для утверждения идеи о том, что любовь сильнее смерти. Картина деревенского кладби-

ща и двух могил возлюбленных подчеркивает связь реального и загробного мира. Могила бригадира в ногах у Агриппины становится доказательством того, что даже после смерти он остается служить ей, как и при жизни.

Верой в смирение наделена героиня рассказа «Странная история» Софья, что означает мудрость. Именно несвойственные для 16-летней девушки рассуждения, глубокий, задумчивый, направленный прямо в глаза собеседника взгляд подчеркивает неординарность этого «странного существа». После знакомства с девушкой рассказчик побывал на одном из спиритических сеансов, где стал свидетелем явления духа своего умершего губернатора. Именно через включение сюжета со спиритическим сеансом автор раскрывает психологию Софьи. Она воспринимает явление мертвой души перед живым человеком как чудо, которое может совершить только богоугодный человек. Её вера не колеблется даже после того, как рассказчик объясняет такое видение гипнозом. Глубоко верующая и как большинство смиренных молчаливая Софья произносит неожиданно длинную речь о том, что мертвых душ не бывает, они продолжают жить в другом мире. А при жизни каждому для обретения веры необходимо найти наставника и пройти через самоуничтожение. Героиня находит своего наставника в лице «блаженного» Василия, проводившего с рассказчиком сеанс спиритизма. Девушка-дворянка бросает родных и близких, все земные и материальные удобства и отправляется богомолкой, прислужницей своего наставника, все больше укрепляясь в вере.

Иной психологией и верой в предчувствия и привидения наделен герой рассказа «Стук... стук... стук!». Тургенев относит Илью Теглева к числу фатальных молодых людей 40-х годов XIX в. Ридель, от лица которого ведется рассказ, был близким другом подпоручика и для себя определил его характер как «мучительно, болезненно самолюбивый» [Т. 8: 232]. Тургенев отказывается от мотива сна-яви и создает повествование, наиболее приближенное к действительности. Однако природа Теглева такова, что в его сознании происходит искажение фактов, у него появляются слуховые галлюцинации. Так, например, когда оба героя (Теглев и Ридель) слышат, что первого по имени несколько раз зовет женский голос, он воспринимает это как предупреждение о скорой смерти, а Ридель отправляется на зов и находит вполне реальное объяснение: убегающую фигуру, обронившую женский гребень.

Таинственность происходящего подчеркивает образ ночи и тумана. В непроглядной мгле, в «онемении сна», царящих повсюду, герои теряют друг друга. Оставшись же один, Александр Васильевич испытывает страх оттого, что всё пропадает в тумане. Предчувствуя, что Илья задумал покончить с собой, Ридель хочет остановить друга, но его попытки безуспешны, он сам охвачен туманом «со всех сторон. На пять, на шесть шагов он (туман) еще сквозил немного, а дальше так и громоздился стеною, рыхлый и белый, как вата» [Т. 8: 244].

Заслуживает внимания верный вывод исследователя Е. В. Скудняковой о том, что «образ тумана и ночи в данном случае помогает Тургеневу создать атмосферу напряженности, нервного ожидания того, что вот-вот что-то случится» [Скуднякова 2009: 108]. Герои оказались во власти таинственной, зловещей силы, которая не считается с волей человека, пугает его своей мощью, смеётся над попытками разгадать ее секреты. Именно природа водит Риделя по своим туманным лабиринтам (слуга Семен даже упоминает о хитрости лешего), а Теглева оставляет наедине с самим собой и «затуманивает» разум. После самоубийства Маши (а именно так расценивает смерть девушки герой) Илья терзается чувством вины и осознанием своего одиночества. Теглев теперь словно потерялся в окружающем мире, и эта потерянность воспринимается им как погруженность в туман.

И всё же, образ тумана в повести «Стук... Стук... Стук!..» оказывается включенным в семантическое поле мотива сна. Развитие данного мотива начинается с описания внешности главного героя. «Во всем его лице не совсем обыкновенными были только глаза. Они придавали его лицу какую-то разность, и странность, и сонливость» [Т. 8: 229]. Глаза отражают состояние души, в таком случае сонливость для героя его истинная сущность. Он воспринимает жизнь как сон и проживает её как сновидение, в котором ему отведена особая роль.

Специфика сна-жизни Теглева заключается в том, что те события, которые с ним случаются, герой склонен объяснять, опираясь на голос своего болезненного воображения, который звучит с наибольшей силой в момент сна, когда разум человека замолкает. Именно сон-туман, которым подменяет Теглев реальную жизнь, все больше расшатывает и до того подвижное воображение подпоручика, что позволяет герою видеть в бытовых ситуациях тайну и мистические знаки. Поэтому он находит для себя необходимым уйти вслед за своей любимой, покончив с жизнью.

Писатель подчеркивает тематику ночной таинственности мотивами жизнь-сон и природа-сон, создавая атмосферу погружения в тайну только до момента смерти героя. После его смерти «тайное становится явным», но уже бессмысленным.

Персонажи Тургенева при всей странности нередко имели прототипы в действительности. Прототипом барина из рассказа «Конец Чертопханова» стал сосед-помещик писателя, настоящая фамилия которого Чертов. «С ним именно случилось то, что я рассказал; мне об этом стало известно от его собственной дочери, которая, наверняка, теперь рассердится на мою нескромность...», — объясняет Тургенев историю создания рассказа. В архиве музея Спасское-Лутовиново сохранились сведения о разорившихся помещиках Чертовых, с которыми мать писателя заключала сделку о покупке земель.

Отображенная в повести «Бригадир» сила страсти к женщине находит продолжение в несколько иной, но тоже губительной страсти главного героя рассказа. Тургенев включил данное произведение (вместе с рассказами «Живые мощи» и «Стучит!») в сборник «Записки охотника». Содержание рассказа отличается от остальных отсутствием очевидца или рассказчика, от лица которого обычно идет повествование. Пантелей Еремеич Чертопханов предстает перед читателями в тяжелых жизненных обстоятельствах; словно проклятие, друг за другом обрушились на него две беды: уходит любимая женщина и умирает единственный лучший друг. Помещик ищет утешения в спиртном, и без того сложное финансовое положение становится явным даже его слугам, на что сам хозяин не обращает никакого внимания.

Неожиданный просвет наступает в жизни героя, когда он совершенно случайно покупает удивительно красивого и сильного донского коня. Чертопханов быстро привязывается к животному, называет его лучшим другом и дает кличку Малек-Адель. Однажды ночью ему снится сон: «Будто он едет на охоту, только не на Малек-Аделе, а на диковинном животном, похожем на верблюда; навстречу ему бежит белая-белая как снег лиса... Он хочет взмахнуть арапником, хочет натравить на нее собак — а вместо арапника у него в руках мочалка, и лиса бежит перед ним и дразнит его языком. Он соскакивает с своего верблюда, спотыкается, падает...». Чертопханов просыпается, бежит в конюшню и видит пустое стойло — коня украли. Обезумевший от горя барин уходит из дома с твердым намере-

нием вернуть друга. Слуга пытается его образумить. «Чертопханов дрожал, как в лихорадке: “Найдем, он к дьяволу — а мы к самому сагане!” Перфишка заробел, даже жутко ему стало, барин находился в состоянии, близком к помешательству» [Тургенев Т. 3: 311].

Через год он возвращается верхом на лошади, но сам не до конца уверен, что это тот самый Малек-Адель, «на сердце у него не было так спокойно, как он утверждал» [Т. 3: 314]. Его без конца мучают сомнения, он приводит множество сравнений между тем и этим конем, в память врезается сон, как бы в подтверждение того, что под ним сейчас диковинный верблюд. Герой доходит до того, что считает себя предателем, принимая за настоящего Малек-Аделя его лживую копию. Он уводит коня в поле и убивает из пистолета, «...хмель, тупая самоуверенность, злоба — всё вылетело разом. Осталось только чувство стыда и понимание того, что на этот раз: он и с собой покончил» [Т. 3: 319]. Через несколько месяцев Чертопханов умирает.

Внутренний мир персонажа, спутанные мысли героя, его сомнения и состояние, близкое к безумию, подробно описываются автором. Соглашаясь с мнением П. В. Анненкова о том, что вторая часть Чертопханова написана тем же тонким психологом, как и первая, отметим, что писатель создавал психологический портрет, используя тонкие детали и намеки из сна.

Праведная женская душа живописно раскрывается через сновидения в рассказе «Живые мощи». Героиня носит имя Лукерья, что значит терпеливая, способная на самопожертвование. Терпеливая Лушка 7 лет лежит «иконой старинного письма с мертвенными глазами», после одолевшей ее неизвестной болезни. По сюжету рассказа неотвратимый случай становится роковым в жизни девушки, когда на грани сна и яви она пошла послушать соловья в саду «да, знать, спросонья, оступилась» и уцелела, «да только внутри что-то оборвалось» [Т. 3: 329]. Это необъяснимое вмешательство таинственных сил и своё настоящее положение Лушка представляет, «нисколько не жалуясь, не напрашиваясь на участие», даже с некоторой веселостью. «Смирренная» даже находит плюсы в своей таинственной болезни: у нее есть пристанище, люди о ней не забывают, «сам грех от нее отошел», она проводит время за чтением молитв. Такой образ жизни указывает на то, что девушка выбрана высшими силами на роль праведницы.

Лушка никому не доставляет беспокойства, её болезнь становится возможностью самоотречения и внутреннего очищения, сближе-

нием человеческой души с душой природы: «запах я всякий чувствовать могу, самый какой ни на есть слабый», «то ласточки здесь гнездо совьют, то заяц как-то прискакал» [Т. 3: 331].

Раскрыть загадочную участь Лушки призваны её сновидения, которые несут в себе идею душевного озарения и причисления к лику святых. В своих всегда «только хороших» снах девушка «никогда больной себя» не видит. Первый сон о встрече с Иисусом («высокий, безбородый, молодой, весь в белом») объясняет божественное благословение, спасение души и самой Лушки от «злющей-презлющей» «собачки» — болезни. Сновидение наделено символикой: васильки, повернутые все головками к девушке, знаменуют обращенный на нее взгляд Бога, его поддержку и помощь. Изображение венка здесь не девичье головное украшение, а могильный венок; предзнаменование того, что смерть еще не близко звучит в словах Лушки: «и не могу я себе венок свить». Присутствие во сне собачки девушка разгадала сама: «эта собачка — болезнь моя, только в царстве Божьем ее рядом со мной не будет» [Т. 3: 335].

Следующий сон («а быть может, это было мне видение») знаменует самопожертвование отшельницы. Ей являются «покойные матушка с батюшкой», они кланяются дочери и объясняют, что она не зря мучается: «ты свою душеньку облегчила, но и с нас большую тягу сняла» [Т. 3: 335].

В третьем сне Лукерья предстает в образе странницы, которой идти «куда-то далеко-далеко на богомолье». В дороге она встречает свою смерть («а глаза у ней, как у сокола, желтые, большие и светлые-пресветлые») и просит забрать ее с собой, но женщина уходит. Только сжалившись, оборачивается и шепчет «да непонятно так, неясвенно», что придет за ней после петровок.

Все три сновидения не только дополняют общее содержание картины, они являются пророческими. Исследователь М. В. Костромичёва в своей статье «Мифологический контекст в рассказе И. С. Тургенева “Живые мощи”» следующим образом объясняет функциональную роль сновидений: «Первый сон обещает посмертную жизнь в раю, второй сон объясняет Лукерье причины её прижизненных мучений, в третьем сне определяется точный срок смерти» [Костромичева 2005: 58]. Погружение в сон соотносится в народе со смертью, «когда чистая душа покидает грешное тело и отправляется в места, которые человек видит во сне» [Славянская мифология 2002: 286].

Тургенев вложил в образ Лукерьи множество положительных черт, из рассказа мы узнаем, что до болезни она была одной из самых красивых дворовых девушек. Всегда была весела и в хороводах выходила в первых кругах. Резкий поворот в жизни героини не озлобил её, она оставила двор, чтобы никого не обременять и медленно прощалась с жизнью. Тема веры звучит и в «Рассказе отца Алексея», но здесь писатель раскрывает совершенно другие характеры и события и использует мотив потери христианской веры в высшие силы.

Писатель наполняет «Рассказ отца Алексея» действиями нечеловеческих темных сил и постепенно от сюжета к сюжету усиливает напряжение, подробно останавливаясь на внешнем облике героя. Младшему сыну священника Якову в детстве привиделось, что в лесу он встретил «зеленого старичка», который угостил его орешками. Родители ему не поверили, но заметили, что с тех пор он стал постоянно задумчив. В семье отца Алексея 200 лет мужчины уходили в духовную службу, Яков от неё отказался и уехал в Москву, поступил в университет и давал уроки по естественным наукам. Через год он вернулся домой и очень испугал отца тем, что «скитается, как привидение, по ночам не спит» [Тургенев Т. 9: 123]. В разговоре с отцом герой признается, что ему каждую ночь приходит страшное видение: «Как он выглядит — спрашиваю... — зеленый?» — «Нет, не зеленый, а черный». — «С рогами?» — «Нет, он как человек — только весь черный» [Т. 9: 126]. Автор создает два противоположных образа отца и сына; один пытается бороться и предлагает всевозможные варианты спасения; второй, отчаявшись, не верит в молитвы, но поддается уговорам отца. Вместе они отправляются «на поклонение в Воронеж», на обряде причастия Якову снова было видение: «встал передо мною, словно из земли выскочил» [Т. 9: 131]. Через некоторое время Яков умирает, его смерть прерывает династию священников в семье.

Тургенев создавал рассказ на основе истории услышанной от одного священника, дополняя его описанием видений. В изображении портрета Якова писатель показывает, какие изменения происходят в нем после «каждоночного» прихода страшного явления. Изображение лица героя, когда он вернулся из Москвы, напугало отца Алексея — «темное, страшное, словно не человеческое» [Т. 9: 125]; ночью, во время самого видения: «лицо, как медь красная, пена у рта, голос хриплый, словно кто его давит!» [Т. 9: 128]; после последнего видения в церкви: «бледен как смерть, волосы дыбом» [с. 130].

Автор подчеркивает, таким образом, смятение христианской души, борьбу света и тьмы. Только после смерти в гробу к Якову вернулся прежний образ: «лицо стало чистое, спокойное с улыбкой на губах» [с. 132]. Идея безрадостно прожитой жизни молодого человека находит свое отражение в рассказе «Сон».

Сложную и безрадостную жизнь описывает герой рассказа «Сон»: «казалось, тайное, неизлечимое и незаслуженное горе постоянно подтачивало самый корень ее существования» [с. 102]. Трудные отношения с матерью, зарождение в самом герое неожиданного порыва гнева и злости расстроили нервы молодого юноши. Мечты, свойственные возрасту героя, переходили в предчувствия неразгаданной тайны, видения «полуоткрытой двери», за которую нет возможности переступить. Упоминание о семейных конфликтах, «поэтическая жилка» в рассказчике, повествование от первого лица и способность героя видеть множество снов, стараться «разгадать их тайный смысл» [с. 103], придают рассказу автобиографичность. Наполненность жизни сновидениями, сам стиль повествования и центральное место в нем повторяющегося сна придают рассказу необычное композиционное построение. По предположению О. В. Дедюхиной, такую композицию можно обозначить как «сон во сне» [Дедюхина 2006: 92].

Упоминание рассказчиком о смерти отца и о навязчивом сне, где его отцом является совершенно другой человек, вызывают в нем смешанные чувства: страх перед неведомым и невозможность разгадки. Предположение того, что содержание рассказа само по себе сон, возникает из изображения ощущения героев. Встреча барона, того самого «сновидческого отца», сопровождается мысленным вопросом героя: «Уж не сплю ли я?» [Т. 9: 105]. Бредовый рассказ матери героя о преследующем её в молодости «офицере со злыми глазами» произносится так, «точно она всё это делала во сне» [с. 110]. Сон, воплощенный в реальность, становится основным сюжетом произведения, стремление героя разгадать его тайну создает ощущение прикосновения к неземному, ирреальному пространству. Неслуругой и погружение героя в собственное бессознательное. Принадлежность «сновидческого отца» к этому миру писатель отмечает в портретной зарисовке: «худощав, черноволос, нос у него крючком, глаза угрюмые и пронзительные» [с. 110]. Возможность разгадки тайны обрывается «двойной» смертью родителя: первая, увиденная матерью («убитый человек с разрубленной головой») и видимо, оказав-

шаяся ошибочной, и вторая, во время шторма, в которой герой был уверен, но странное исчезновение утопленника опровергло и её.

Таким образом, сон становится композиционной рамкой произведения, он возникает в начале рассказа и в финале герой не перестает просыпаться «с тоской и ужасом на душе» от того «звериного бормотания» из сна. Тургенев поднимает в рассказе близкие ему проблемы семейных отношений и проблемы наследственности.

Сновидение, как и в большинстве произведений, придает рассказу загадочность и напряженность. Жизнь и сон неразделимы, и только смерть ставит границы, за которыми скрыт совершенно другой мир; иногда эта граница открывается, и мистические силы нарушают обыденную жизнь. Такое «вторжение» неподвластно разумному осмыслению, и человек оказывается бессилён перед загадками мироздания.

Как пишет Т. Н. Маркова, «в поздних произведениях Тургенева мы имеем дело с вербальным воссозданием сна как пограничного состояния героя, прикосновения к инобытию, как способу погружения в иррациональную область человеческой психики» [Маркова 2020: 112].

В позднем творчестве Тургенева отличительной чертой характеристики является то, что писатель стремится создать героя, психические и психофизические особенности которого способствуют осмыслению им происходящих загадочных событий интуитивно, с позиций иррационализма. Сюжет часто строится на некоей тайне, загадке, связанной с судьбой главного героя, что также является характерной чертой поэтики сновидения. Нередко Тургенев обращается к проблемам бессознательного, опираясь на естественно-научные открытия своего времени. Однако одной из главных особенностей позднего творчества становится смешение в них реального и ирреального, сна и яви, рациональной и иррациональной трактовки изображаемых событий.

Писатель использует сон как сюжетобразующий элемент, вводит в структуру произведений новые формы: сон-странствие, сон-реализация подсознательных желаний, сон-проявление генетической памяти, сон-реализация вины героя. Сюжет сновидений часто строится как путь героя в глубины собственного «Я». Мотив дороги организует пространство сна. Сновидения и галлюцинации героев расширяют художественное время и пространство произведений: время приобретает вневременной характер, пространство становится бесконечным.

Видения и сновидения в анализируемых произведениях имеют концептуальное значение, способствуют универсализации содержания, созданию философского подтекста. Тургенев изображает трагизм человеческого бытия, беспомощность человека перед неизвестными ему тайнами природы и мироздания, проникнуть в которые он иногда может через предчувствия, сновидения, галлюцинации.

ЛИТЕРАТУРА

Дедюхина О. В. Сны и видения в повестях и рассказах И. С. Тургенева. М.: Институт, 2006. 260 с.

Ильин В. Н. Тургенев — мистик и метаспсихик // Литературная учеба, 2000. Кн. 3. С. 158–179.

Костромичёва М. В. «Мифологический контекст в рассказе И. С. Тургенева “Живые мощи”» // Спасский вестник. 2005. № 12. С. 56–59.

Маркова Т. Н. Онейрический текст в малой прозе И. С. Тургенева и В. О. Пелевина // Филологический класс. 2020. № 1. С. 106–114.

Науменко Е. В. Система мотивов «таинственных повестей» И. С. Тургенева. Псков, 2006. 230 с.

Скуднякова Е. В. Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И. С. Тургенева. Саранск, 2009. 108 с.

Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М., 2002. 544 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1982. 526 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 7. М.: Наука, 1982. 560 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 8. М.: Наука, 1982. 544 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 9. М.: Наука, 1982. 576 с.

REFERENCES

Deduhina O. V. Sni i videniya v povestiyah i rasskazah I. S. Turgeneva. M.: Institut, 2006. 260 s.

Il'in V. N. Turgenev — mistik i metapsihik // Literaturnaya ucheba. 2000. Kn. 3. S. 158–179.

Kostromicheva M. V. “Mifologicheskij kontekst v rasskaze I. S. Turgeneva “Zhivie moshchi” // Spasskij vestnik. 2005. № 12. S. 56–59.

Markova T. N. Onejricheskij tekst v maloj proze I. S. Turgeneva i V. O. Pelevina // Filologicheskij class. 2020. № 1. S. 106–114.

Naumenko E. V. Sistema motivov “tainstvennih povestej” I. S. Turgeneva. Pskov, 2006. 230 s.

Skudnyakova E. V. Fantasticheskoe v poetike “tainstvennih povestej” I. S. Turgeneva. Saransk, 2009. 108 s.

Slavyanskaya mifologiya. Enciklopedicheskij slovar'. Izd.2-e. M., 2002. 544 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 t. T. 3. M.: Nauka, 1982. 526 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 t. T. 7. M.: Nauka, 1982. 560 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 t. T. 8. M.: Nauka, 1982. 544 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 t. T. 9. M.: Nauka, 1982. 576 s.

Научный руководитель: Маркова Т. Н., д. филол. н., профессор.

Данные об авторе

Кучук Елена Владимировна — магистрант филологического факультета, «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет», Челябинск, Россия.

E-mail: leno4kaformany@mail.ru

Author's information

Kuchuk Elena Vladimirovna — master's student of the Faculty of Philology, South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia.

Шелемеха К. С.

ORCID: 0000-0001-5240-6078

Тюмень, Россия

E-mail: kshelemeha@gmail.com

УДК 821.161.1-32 (Чехов А. П.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_06

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА 1890–1900-х гг.: ОТ ДИАЛОГА С БОГОМ К ДИАЛОГУ С САМИМ СОБОЙ

Аннотация. Топос «Церковь» в творчестве А. П. Чехова недостаточно изучен, несмотря на широкий дискурс о религиозности и атеизме писателя. Причина тому — небольшой объем этого символического знака в корпусе текстов писателя и его сопряженность с аналогичными знаками в пределах одного произведения. В рамках исследования методом сплошной выборки выделено 21 произведение Чехова 1890–1900-х гг., где встречается тоpos «Церковь». На примере других тоposов нами ранее были установлены символические смещения, происходящие в последнее десятилетие творчества писателя. Задача данного исследования — выявить наличие аналогичных процессов в сегментах текста, связанных с тоposом «Церковь». В статье привлекался материал более ранних периодов творчества писателя, где тоpos «Церковь» обладает временной функцией, связан с музыкой и мотивом «страха божьего», членим на внешнее и внутреннее пространство. В произведениях 1890–1900-х гг. его структура меняется: появляется юмористический компонент, развивается мотив «страха божьего», вводится образ теней-призраков, пространство стимулирует внутренний монолог героев. В последнем десятилетии творчества Чехов уходит от традиционного изображения церковного пространства, представление о церкви как о пространстве для диалога с Богом меняется, этот символический образ обозначает теперь место диалога героя с самим собой.

Ключевые слова: тоposы; пространство; динамика творчества; символические образы; художественные тексты; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Shelemekha K. S.

Tyumen, Russia

THE SYMBOLIC IMAGE OF THE CHURCH IN CHEKHOV'S WORK AT THE 1890S — 1900S: FROM DIALOGUE WITH GOD TO DIALOGUE WITH ONESELF

Abstract. The topos of the “Church” in Chekhov’s works has been insufficiently studied, despite the broad discourse about the writer’s religiosity and atheism. The reason for this is the small volume of this symbolic sign in the body of the writer’s texts and its association with similar signs within one work. Within the framework of the study, using the method of continuous sampling, 21 works by Chekhov of the 1890s — 1900s were identified, where the topos “Church” is found. Using the example of other toposes, we have previously established the symbolic displacements occurring in the last decade of the writer’s work. The aim of this study is to reveal the presence of similar processes in the segments of the text associated with the topos “Church”. The article draws on the material of the earlier periods of the writer’s work, where the topos “Church” has a temporary function, is associated with music and the motive of “fear of God”, divided into external and internal space. In the works of the 1890s — 1900s, structure changes: a humorous component appears, the motive of “fear of God” develops, the image of shadows-ghosts is introduced, the space stimulates the internal monologue of the heroes. In the last decade of Chekhov’s work, he moved away from the traditional image of the church space, the idea of the church as a space for dialogue with God is changing, this symbolic image now denotes the place of the hero’s dialogue with himself.

Keywords: toposes; space; dynamics of creativity; symbolic images; literary texts; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Изучение религиозных мотивов и символических образов пространства в творчестве А. П. Чехова неизменно приводит к широкому исследовательскому дискурсу об атеизме и религиозности писателя. Накопленный материал наблюдений позволяет заключить, что однозначное признание чеховской религиозности, как и уверенность в его атеизме, приводят к ограниченности восприятия наследия автора и тенденциозности его трактовки: «Чехов не столь-

ко выступал против тенденций времени, полемически отталкиваясь от них, сколько выражал эти тенденции, аккумулировал их в собственной личности, при этом выявляя в них наиболее позитивное и перспективное содержание» [Разумова 2001: 21].

Несмотря на широкий дискурс спора о религиозности и нерелигиозности Чехова, сам топос «Церковь» в его символической содержательности у писателя практически не рассматривался. Это объясняется несколькими причинами:

— топос «Церковь» у Чехова не представлен так же объемно, как, например, топос «Сад» или «Усадьба»;

— нередко топос «Церковь» обозначается в тексте в системе с другими топосами — «Дом», «Река», «Кладбище», что отчасти редуцируют топосную структуру.

Топос «Церковь» выделен в качестве топоса в монографии М. О. Горячевой, исследователь объединяет его элементы в группу «церковные» и отмечает, что «к церкви обычно примыкает кладбище. В рассказах еще встречаются монастырь, церковная сторожка» [Горячева 1992: 84]. В монографии Н. Е. Разумовой наличествует глава, посвященная религиозным взглядам Чехова, однако сам церковный топос не выделяется, что связано с общим генерализирующим подходом исследователя.

Для изучения пространственной модели нами использовался метод сплошной выборки в целях установления общего объема топоса в корпусе текстов писателя 1890–1900-х гг. Материал отбирался по лексемам «церковь», «храм», «часовня». Соответствующие вхождения обнаружены в 21 произведении.

Топос «Церковь» представлен в произведениях писателя 1890–1900-х гг. фрагментарно, становясь одним из ведущих мест действия лишь в рассказах «Страх» и «Архиерей».

В структуре этого топоса многозначность, символичность нарастает постепенно и выделяется трудно в связи перегруженностью топоса дополнительными элементами: требуется работа с более ранними произведениями, чтобы определенно отделить динамику явления от авторской художественной стратегии.

На протяжении всего чеховского творчества следующие аспекты связаны с этим символическим образом пространства.

— Временная функция. Церковь может не быть местом действия, однако неизменно упоминается, когда необходимо определить время, изменение внешних обстоятельств, например, погоды:

«На погосте в старой церкви ударили полночь» [Чехов 1977: 351]; «слышался тревожный звон в церкви; это начиналась метель» [Чехов 1977: 318].

— Связь с музыкой. Создание образа церкви всегда сопровождается музыкальным мотивом: звоном колоколов, религиозным пением, голосами за оградой: «Немного погодя он уже стоял в церкви и, положив лоб на чью-то спину, пахнувшую коноплей, слушал, как пели на клиросе» [Чехов 1977: 60]; «Где-то за церковью запели великолепную печальную песню» [Чехов 1977: 344].

— Мотив «страха божьего». Топос «церковь» всегда связывается с дисциплиной, порядком и карой высших сил: «Эту привычку не оставляют они и потом, переставая быть певчими. Обернувшись к Егорушке, Емельян поглядел на него исподлобья и сказал: не балуйся в церкви!» [Чехов 1977: 61]; «Ночью бог ходит по церкви, и с ним пресвятая богородица и Николай-угодничек — туп, туп, туп... А сторожу страшно, страшно!» [Чехов 1977: 291].

— Разделение топоса на внешний и внутренний. Топос «церковь» у Чехова разделен на два пространства, которые редко пересекаются между собой в границах одного произведения. Внутреннее пространство преимущественно воспринимается как светское: место бесед, пусть даже шепотом, встреч, выхода в новом платье. Внешняя же часть топоса подается как времяорганизирующее: «Но, Дымов, в чем я пойду в церковь? — сказала Ольга Ивановна и сделала плачущее лицо» [Чехов 1977: 14]; «Юлия Сергеевна, возвращаясь от всенощной, будет проходить мимо, и тогда он заговорит с ней» [Чехов 1977: 7].

В произведениях 1890–1900-х гг. структура символического образа начинает меняться. Появляется юмористический компонент, разрывающий традиционное реалистическое восприятие церкви как места общения с богом и молитвы. С помощью юмористического контраста Чехов переключает восприятие читателя с проблемы отношения персонажа с богом на личные переживания героя. Юмор вводится по-разному. Это может быть откровенное противопоставление «большого» и «мелкого»: «Немного погодя сидевшие в кружок тихо запели что-то протяжное, мелодичное, похожее на великопостную церковную песню... Слушая их, дьякон вообразил, что будет с ним через десять лет, — Дьякон, где же рыба? — слышался голос Самойленка» [Чехов 1977: 389]; «стоя возле меня,

она смотрела, как я работаю. Тишина, наивная работа живописцев и позолотчиков <...> — это было ново для нее и трогало ее. Однажды при ней живописец, писавший наверху голубя, крикнул мне: — Мисаил, дай-ка мне белил!» [Чехов 1977: 236].

Мотив «страха божьего» категоризируется. Чехов несколько расширяет ее, связывая топос «церковь» не только со страхом божьим, но и с экзистенциальным страхом в принципе, что, как и включение юмористического компонента, помогает несколько ослабить семантику, связанную непосредственно с церковным топосом и акцентированно показать внутренний мир и субъективные переживания героя: «Луна уже ушла от двора и стояла за церковью. Одна сторона улицы была залита лунным светом, а другая чернела от теней; длинные тени тополей и скворешен тянулись через всю улицу, а тень от церкви, черная и страшная, легла широко и захватила ворота Дюди и половину дома» [Чехов 1977: 349]; «я боюсь религии, и когда прохожу мимо церкви, то мне напоминает мое детство и становится жутко» [Чехов 1977: 39].

Наглядно позволяет проследить эволюцию пространственного образа «Церковь» фрагмент в рассказе «Учитель словесности». Первая глава произведения была написана в 1889 г., а вторая — в 1894, топос «Церковь» появляется только во второй главе. Однако там же включается и практически дословное повторение сцены из пьесы «Татьяна Репина», написанной Чеховым в 1889 г. В пьесе читаем: «В толпе. Тише! Тссс! Господа, кто там сзади напирает? Тшш!/ — За колонну увели.../ — Нигде от дам проходу нет... Сидели бы дома!/ Кто-то (кричит). Тише!/ О. Иван (*читает*). Господи боже наш, во спасительном твоём смотреии, сподобивый в Кане Галилейстей... (*Оглядывает публику.*) Народ какой, право... (*Читает.*) ...честный показати брак твоим пришествием... (*Возвысив голос.*) Прошу вас потише! Вы мешаєте нам совершать таинство! Не ходите по церкви, не разговаривайте и не шумите, а стойте тихо и молитесь богу. Так-то. Надо страх божий иметь. (*Читает.*)» [Чехов 1978: 87].

В «Учителе словесности» находим: «В церкви было очень тесно и шумно, и раз даже кто-то вскрикнул, и протоиерей, венчавший меня и Манюсю, взглянул через очки на толпу и сказал сурово: — Не ходите по церкви и не шумите, а стойте тихо и молитесь. Надо страх божий иметь» [Чехов 1977: 324]. Чехов снимает диалоги толпы

и тем самым убирает причину, по которой священник делает замечание присутствующим, оставляя лишь тревожащий героя вскрик.

Этот крик и ощущение иррационального страха и нервозности, возникающих от него, вновь будут обозначены в рассказе «Архиерей»: «неприятно волновало, что на хорах изредка вскрикивал юродивый» [Чехов 1977: 86].

Дополнительную неопределенность, позволяющую читателю и героям строить догадки, вводит писатель с помощью теней, которые, словно призраки, бродят в церкви или возле нее: «В тени около церковной ограды кто-то ходил, и нельзя было разобрать, человек это или корова, или, быть может, никого не было, и только большая птица шуршала в деревьях» [Чехов 1977: 349]; «Церковь стояла на краю улицы, на высоком берегу, и нам сквозь решетку ограды были видны река, заливные луга по ту сторону и яркий, багровый огонь от костра, около которого двигались черные люди и лошади» [Чехов 1977: 130]; «Вот церковная дверь, три ступеньки вниз, затем притвор с изображениями святых по обе стороны, запахло можжевельником и ладаном, опять дверь, и темная фигурка отворяет ее и кланяется низко-низко...» [Чехов 1977: 218]; «Там и сям, ближе к колоннам и боковым приделам, стояли неподвижно черные фигуры» [Чехов 1977: 218].

На фоне представленных элементов расширяется и эмоциональное поле героев, находящихся в пространстве церкви: «По субботам и воскресеньям он ходил в церковь. Стоя около стены и зажмурив глаза, он слушал пение и думал об отце, о матери, об университете, о религиях; ему было покойно, грустно, и потом, уходя из церкви, он жалел, что служба так скоро кончилась» [Чехов 1977: 115]; «Звон монастырского колокола был густой, и, как казалось Софье Львовне, что-то в нем напоминало об Оле и ее жизни» [Чехов 1977: 218]; «звон раздавался уже над самую головой и, казалось, проникал во все ее существо» [Чехов 1977: 218]; «она представила себе снег у крыльца, сани, темное небо, толпу в церкви и запах можжевельника, и ей стало жутко, но она все-таки решила, что тотчас же встанет и поедет к ранней обедне» [Чехов 1977: 269].

Многокомпонентность, эпизодичность чеховского символического образа «Церковь» не позволяют системно проследить эволюцию данного топоса, поскольку составляющие его элементы меняются не одновременно. Однако общий анализ дает возможность

заклЮчить, что Чехов идёт на разрыв с традиционной христианской традицией и работает над тем, чтобы элементы церковного топоса говорили не столько о диалоге человека с богом, сколько о диалоге с самим собой.

ЛИТЕРАТУРА

Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А. П. Чехова: автореф. дис. <...> канд. филол. наук/Горячева Маргарита Октобровна. М., 1992. 107 с.

Линков В. Я. Повесть А. П. Чехова «Дуэль» и русский социально-психологический роман первой половины XIX века/В. Я. Линков // Проблемы теории и истории литературы. М.: Изд-во МГУ, 1971. С. 363–394.

Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства/ Н. Е. Разумова. Томск.: Томский государственный университет, 2001. 524 с.

Собенников А. С. Между «Есть Бог» и «Нет Бога»: о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова/А. С. Собенников. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1997. 225 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах/А. П. Чехов. М.: Наука, 1974–1983.

REFERENCES

Goryacheva M. O. Problema prostranstva v hudozhestvennom mire A. P. Chekhova: avtoref. dis. <...> kand. filol. nauk/Goryacheva Margarita Oktobrovna. M., 1992. 107 s.

Linkov V. Ya. Povest' A. P. Chekhova "Duel" i russkij social'no-psihologicheskij roman pervoj poloviny XIX veka/V. YA. Linkov // Problemy teorii i istorii literatury. M.: Izd-vo MGU, 1971. S. 363–394.

Razumova N. E. Tvorchestvo A. P. Chekhova v aspekte prostranstva/N. E. Razumova. Tomsk.: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2001. 524 s.

Sobennikov A. S. Mezhdy "Est' Bog" i "Net Boga": o religiozno — filosofskih tradiciyah v tvorchestve A. P. Chekhova/A. S. Sobennikov Irkutsk: Izd-vo Irkutskogo un-ta, 1997. 225 s.

Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 tomah/ A. P. Chekhov. M.: Nauka, 1974–1983.

Научный руководитель: Комаров С. А., д.филол.н, профессор.

Данные об авторе

Author's information

Шелемеха Кристина Сергеевна — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Института гуманитарных наук ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет», Тюмень, Россия.

E-mail: kshelemecha@gmail.com

Shelemekha Kristina Sergeevna — postgraduate student of Department of Russian and Foreign Literature, Institute of Humanities, University of Tyumen, Tyumen, Russia.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв: КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ

Пешкова Я. В.

ORCID: 0000-0003-2702-7257

Екатеринбург, Россия

E-mail: yana.peshkova2017@gmail.com

УДК 821.161.1-31 (Тэффи Н.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_07

ОБРАЗЫ ДЕТЕЙ В РАННИХ РАССКАЗАХ Н. ТЭФФИ

Аннотация. Возрастающий интерес к творчеству Тэффи на рубеже XX–XXI вв. привел к появлению основательных трудов, связанных с глубинным проникновением в поэтику её произведений (работы О. Н. Михайлова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой, Е. В. Бочкаревой, Е. А. Денисовой). Однако у исследователей нет предложений о типологии образов детей в рассказах Тэффи, поэтому в статье мы сосредоточились именно на этом аспекте. Одним из постоянных образов в творчестве Тэффи является образ ребенка. Часто особая юмористическая манера повествования выходит на первый план. Для Тэффи всегда важна оппозиция «детское/взрослое», которая порождает антитезу: «жизнь/игра». Однако в ранних рассказах комический эффект достигается чаще всего благодаря воспроизведению детской речи. В рассказах, послуживших материалом для рассмотрения, ребенок надевает не характерную для него маску взрослого человека, что приводит к комическим дефектам в его речи. Подражание детей идеям и поведению взрослых нелепо, в результате ирония автора распространяется и на этические и политические увлечения взрослых.

Ключевые слова: Требенко; юмор; литературные мотивы; рассказы; детские образы; ирония; русская литература; русские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; женская проза.

Peshkova Y. V.

Ekaterinburg, Russia

MAGES OF CHILDREN IN N. TEFFI'S EARLY SHORT STORIES

Abstract. Increasing interest in Teffi's writing shown at the turn of the 21st century provoked creation of seminal studies aimed at deep understanding of her literary works' poetics (O. N. Mikhailov's, D. D. Nikolaev's, E. M. Trubilova's, E. V. Bochkareva's, E. A. Denisova's studies). However, these researchers do not suggest any typology of images of children in Teffi's short stories, which is why this article attempts to study the evolution of Teffi's writing in order not only to discover changes in the writer's worldview, but also to define her governing motives and images. The image of a child is a constant in her works. A special humorous narrative tends to prevail. The opposition 'childish/adult', which oftentimes produces the antithesis 'life/play' is of special importance to Teffi. However, in the early short stories the comical effect is usually achieved by replicating children's speech. A child tries on the strange mask of an adult, which leads to comical mistakes in their speech. Children imitating adult ideas and behaviour are ridiculous, so the author's irony is also aimed at ethical convictions and political leanings of adults.

Keywords: child; humor; literary motives; stories; children's images; irony; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images; female prose.

Н. А. Тэффи — замечательный писатель-юморист, чье творчество началось еще в 1910-х гг. Исследователи отмечают собственный стиль Тэффи, заключающийся в сочетании комизма речи, сюжета и персонажей с тонким лиризмом повествования и трагическим контекстом [цит. по: Бочкарева 2008: 163].

Художественный мир Тэффи строится не просто на использовании элементов комического, комизм и ирония превращаются в способ мышления. Через иронию писательница контактирует с читателем. В доэмиграционный период творчества Тэффи ирония является, скорее, выражением сожаления по поводу человеческого несовершенства, чем порицаем его недостатков. Юмор этого периода творчества Тэффи направлен на нелепость жизни простых обывателей. Однако, создавая художественный образ «человекообразно-

го», Тэффи все же видит в нем и положительное начало. Сочетание насмешки и легкой нежности особенно характерно для ранних рассказов писательницы, где рисуются образы детей.

О себе Тэффи писала: «Да, мой метафизический возраст был тринадцать лет». «Тринадцать лет — возраст радости и муки, возраст ещё и уже, грань, балансируя на которой, можно заглянуть назад, в детство, и вперёд, в этот вожделенный мир, где живут “большие” — магическое и таинственное слово, мука и зависть “маленьких”» [цит. по: Бочкарева 2008: 165]. Маленькие герои ранних рассказов Тэффи страстно хотят стать скорее «большими».

Речь является главным средством обрисовки образа персонажа в рассказах Тэффи. Многие рассказы вызывают улыбку, но улыбке добрую и понимающую, настолько деликатно и сочувственно относится писательница к своим героям. Казалось бы, смешно, но отчего-то и грустно становится, и тревожно.

Не всегда образы детей в ранних рассказах Тэффи вызывают сострадание. Нередко бывает наоборот: ребенок показан сатирически. Почему так происходит — попробуем показать через анализ нескольких конкретных рассказов первого периода творчества писательницы.

В рассказе «Переоценка ценностей» (1910) рисуется забавная картина: на перемене в одной из городских гимназий первоклассники организовали собрание, чтобы решить наиболее волнующие каждого вопросы. Председатель собрания Петя Тузин настоящими «армейскими» методами командует порядком выступления каждого участника и лично ведет протокол, в котором записывает все поднимающиеся темы и реплики

Первым на повестке дня встал вопрос об отмене правил этикета: «и свободно и безнаказанно ставить локти на стол». Вторым вопросом, требующим срочного решения, стала отмена морали, признание права жениться в детском возрасте, свободно воровать чужое имущество, а также убивать мух и комаров.

Впечатление нелепости усугубляется тем, что собрание ведут дети-первоклассники, ещё не знакомые достаточно с окружающим миром, но уже использующие модель поведения взрослых. Некоторые ребята начали поднимать тему женского равноправия, под которым имелась в виду не защита прав женщин, а уравнивание мужчин в статусе с дамами. Мальчики были свято уверены в том, что плохие отметки получают из-за половой дискримина-

ции, господствующей у них в гимназии: дескать, учителя завывают отметки девочкам, а мальчикам вечно достается. В данном случае автор намекает на идеи феминизма, которые начали развиваться еще в XIX в., но особое распространение получили в России начала XX в. Исторически движение было призвано обеспечить равные права российских женщин на труд и избирательные права. Но в данном рассказе дети превратно понимают лозунги дня, чем дискредитируют и идеи, и самих себя.

В конечном итоге, когда председатель собрания своим авторитетным решением отменил все действующие моральные нормы, у одного из учеников его сосед по парте забрал булочку. Дети забыли о том, что сами разрешили («узаконили») воровство, и во главе с председателем Тузиным набросились на обидчика. Так собрание за «свободу» и «равноправие» закончилось дракой: «Загни ему салазки! Петька, заходи сбоку!.. Помогай!..». [Тэффи 2011: 68].

В рассказе, высмеивающем безрезультатное проведение собраний и митингов, ограничивающихся лишь речами и требованиями, автору удалось показать противоестественность ситуации, когда политическая терминология подхватывается детьми с гораздо большим энтузиазмом, нежели христианские десять заповедей. Собрание первоклассников в какой-то степени пародирует митинг. Никто не слушает остальных, все кричат и даже потихоньку воруют, ведут «пратакол засидания» и, наконец, выдвигают «протест против запрещения класть на стол свои оконечности» и требуют «переменишь мораль, чтоб ее совсем не было» [Тэффи 2011: 67].

Рассказ строится в форме диалога. Эмоционально дети пытаются показать себя взрослыми, но во время реплик проскальзывают чисто детские чувства: «надулся еще больше Иванов-третий», «пискнул тоненький голосок» [Тэффи 2011: 66]. У митингующих вопросы детские: «А почему нельзя — никто не говорит. И почему мы должны учиться? Почему гимназист непременно обязан учиться?» [Тэффи 2011: 65]. В рассказе автор не описывает портретные детали героев, характеристика строится на речевых репликах: «Какая молянь...», «Стоб не месали вступать в блак...», «Пусть не заплещают нам зениться!» [Тэффи 2011: 66].

Для усиления комичности в рассказе автор использует говорящие фамилии. Тузин — от просторечного слова «тузить», которое означает «бить». Дети используют взрослую лексику: «протестуем», «Тише, господа! — надрывается председатель. — Объявляю,

что заседание продолжается» [Тэффи 2011: 66]. Контраст усиливается от сочетаний использования взрослой лексики и детского умения произносить слова: «лодиться», «сталших», «лодителей» [Тэффи 2011: 66].

Автор высмеивает увлечение части взрослой публики рубежа XIX–XX вв. учением Ницше о сверхчеловеке, который отвергает традиционные моральные ценности (добро, сострадание, сочувствие ближнему и проч.), ценит только свое «Я», стремится к удовлетворению своих желаний, приветствует аморализм, эгоцентризм, гедонизм. Однако это пошло и неверно понятая философия Ницше. И дети в рассказе представлены как карикатура на взрослых, увлеченных идеями анархической свободы личного «Я», стремлением к удовольствиям, свободной любви и т. д.

В этом рассказе дети показаны как утрированное отражение увлеченных модными идеями взрослых людей. Комизм достигается не только за счет речи (хотя это главное средство), но и благодаря тому, что идеи взрослых (пересмотр морали, требование абсолютной свободы и др.) у детей принимают чисто детское воплощение: не ходить в школу, не делать уроков и т. д.

Только у одного ребенка фамилия, остальные все имеют самую распространенную фамилию и нумерацию, например, «Семенов второй», «Иванов-четвертый», «Иванов третий» [Тэффи 2011: 65]. Создается впечатление, что количество человек большое, но не понятно, кого что интересует.

Переноса взрослые разговоры в мир детей, Тэффи добивается пародийного эффекта. Комическая серьезность ребят, играющих в митинги и собрания, подчеркивает комизм псевдосерьезных взрослых.

В рассказе «Страшная сказка» (1912) автор также использует диалог, только диалог выстраивается между детьми и взрослыми. Рассказ «Страшная сказка», кстати, вполне современно звучит: детей мало волнует Красная шапочка и Серый волк, но они рано начинают понимать роль денег, зависимость жизни от финансового благополучия взрослых.

Парадокс рассказа заключается в перевернутых ролях детей и взрослой женщины, которая занимает позицию ребенка, а дети показывают то, что им прививается в семье, материальные интересы их волнуют гораздо больше, чем сказочные фантазии. Именно поэтому они не боятся существования чудовищ, но боятся разорения родителей.

Как и в других рассказах, здесь Тэффи использует говорящую фамилию — Сундуковы. Сундук — это место, где вещи хранятся достаточно долго. Сундуковы должны были вложить в детей опыт поколений, а вкладывали они в них любовь к материальным благам, к деньгам. Уменьшительно-ласкательные имена («Кокося! Тотося! Тюля!») изначально вводят читателя в заблуждение, что этих детей в семье любят и уважают, а детки милые и наивные [Тэффи 2011: 357]. Однако на самом деле они далеко не такие мягкие и совсем не по-детски относятся к миру.

Автор так описывает детей:

«Кокося — чистенький мальчик с проборчиком на голове, в крахмальном воротничке» [Тэффи 2011: 357].

«Тотося — чистенькая девочка с косичкой в передничке» [Тэффи, 2011: 357].

«Тюля — толстый пузырь, соединивший крахмальный воротничок и передничек». [Тэффи 2011: 357].

Дети изображены очень реалистично, жизненно, хотя и несколько утрированно.

Но когда они вступают в разговор, то выражают мнение взрослых: их интересует из рассказов только то, что случится с деньгами. Они могут пренебрежительно отзываться о взрослых, если они ниже их по социальному статусу. О няньке говорят: «Дурища была! — поддержала Тотося. — Дулища! — вздохнул толстый» [Тэффи 2011: 357].

«Французенка? — деловито осведомился Кокося» — здесь чувствуется подражание взрослому, используется «взрослая» лексика и взрослые интонации [Тэффи 2011: 358].

Неважно, о чем рассказывают детям, им важно лишь: «Я спрашиваю, сколько ваша муфта стоит?» [Тэффи 2011: 359]. Опять же сугубо финансовые интересы у этих детей преобладают. Они должны бы интересоваться сказками, но вместо этого обсуждают биржевые дела.

Рассказчица тщетность пытается настроить маленьких слушателей на детское восприятие страшных сказок. Несколько раз она приступает к сказке, чтобы заинтересовать и напугать детей, заставить их испытывать истинно детские эмоции.

Автор использует прием градации для того, чтобы показать усиление ужасных событий в сказке «Кто же ты, — говорит, бабушка, что по лесу ходишь да человечьим голосом разговариваешь?

А старушонка вдруг как засмеется, зубы у нее так и скрипнули.

— А я, — говорит, — матушка, та самая, которую никто не знает, а всякий встречает. — Я, — говорит, — матушка, твоя Смерть!» [Тэффи 2011: 358].

Даже взрослый боится страшных историй: «Насочиняла тут всякие страхи, а потом через темную комнату пройти не решусь», а дети только хихикали [Тэффи 2011: 359].

И вот рассказчица приступает к последней сказке:

«Жили-были на свете лианозовские акции. Жили, жили, жили, жили, жили, жили, да вдруг... и упали» [Тэффи 2011: 360]. И вот тут дети показывают искреннюю заинтересованность:

«Ай! Боюсь! Боюсь! Ай, довольно! Страшно! Боюсь! Боюсь!»

Что-то стукнуло. Это Тотося упала без чувств на ковер», — заканчивает Тэффи рассказ на самом остром эмоциональном моменте [Тэффи 2011: 360].

В детском мире персонажей рассказа — по идее, в мире добра и искренности — царствуют материальные интересы.

Рассказ «Дон Жуан» (1912) рисует подростка, уподобившегося взрослым. Начинается рассказ следующим образом: «В пятницу, 14 января, ровно в восемь часов вечера гимназист восьмого класса Володя Базырев сделался Дон Жуаном» [Тэффи 2011: 376]. Далее автор продолжает в ироничной манере описывать, что «произошло это совершенно просто и вполне неожиданно, как и многие великие события» [Тэффи 2011: 376].

Снова взрослые манеры переложены на образы детей: Володя мажет височные вихры помадой, Колька Маслов курит папиросу. Он курит не затягиваясь, «но, в сущности, не все ли равно, кто кем затягивается — папироса курильщиком или курильщик папиросой, лишь бы было взаимное общение» [Тэффи 2011: 377]. Внешнее описание Володи свидетельствует о том, что это именно неуклюжий подросток, а не истинный «Дон Жуан», которым он хочет казаться: «Хохлатый, красный, весь опухший и мокрый от слёз» [Тэффи 2011: 378].

Быть донжуаном оказалось очень непросто: «Володя направился было к Катеньке, но вовремя вспомнил, что он — Дон Жуан, и сел в стороне. Поблизости оказалась хозяйская тетка и бутерброды с ветчиной. Тетка была молчалива, но ветчина, первая и вечная Володина любовь, звала его к себе, манила и тянула. Он уже наметил кусок поаппетитнее, но вспомнил, что он Дон Жуан, и, горько усмехнувшись, опустил руку» [Тэффи 2011: 377].

У детей подросткового возраста часто бывает завышенная самооценка, они стараются скорее стать взрослыми, сами таковыми не являясь, не умея отвечать за серьёзные поступки. Их часто более тянет к порокам, чем к достоинствам, и они совершают ошибки, хотя в душе этого делать не хотят. Рассказ высмеивает жалкое стремление к заимствованному «совершенству» и отказ от собственного «Я».

Таким образом, среди особенностей рассказов можно выделить следующие: рассказы написаны в форме диалога, широко используются просторечия, стилизация речи ребенка под речь взрослого. В первом рассказе герои подражают политическим веяниям во взрослом мире, не осознавая, как они смешны и нелепы. Во втором — полностью копируют поведение взрослых, интерес и смысл жизни которых состоит в деньгах. А в третьем поддаются влиянию взрослого мира, стараясь намеренно казаться взрослее.

Концовка рассказов всегда напряженная, эффектная, переворачивающая ситуацию (вместо собрания — драка, вместо рокового Дон Жуана — голодный плачущий мальчик, а самой страшной сказкой для детей оказывается падение акций на бирже).

Доводя ситуацию до гротеска, Тэффи сатирически изображает мир взрослых и, главное, показывает нелепость копирования чужих слов и мыслей, комичность попытки ребенка сыграть роль взрослого.

Внутренний мир героя раскрывается в ранних рассказах Тэффи не через поступки и события, а через речь героев, выражающую переживание определенной жизненной ситуации в данный момент. Повторяемость ключевой ситуации — ребенок уподобляется взрослому — позволяет обобщить конкретные истории, представить их как характерные, типические.

Тэффи стремится уберечь мир детства от пагубного влияния взрослых. Ее рассказы выражают авторскую позицию «от противного». Показывая, как нелепы дети, играющие роль «взрослых», она утверждает суверенность и естественность собственно детского возраста, требующего бережного и понимающего отношения со стороны взрослых. Читателю невольно становится страшно от того, что дети интересуются стоимостью вещей вместо того, чтобы восхититься их красотой, стараются построить детский мир по параметрам материально-денежных отношений, используют слова, подслушанные у взрослых («засидания», «зениться» и т. д.). Соотнося мир взрослых и мир детей, Тэффи подчеркивает бездуховность

общества и нелепость пропаганды некоторых идей, разрушающих человеческое сознание.

Детские образы не всегда вызывают сочувствие, так как писательница наделяет своих героев не лучшими чертами взрослых людей. Чаще всего писательницей используются прием говорящих фамилий, характеристики голоса и некоторые портретные зарисовки, погружающие нас в тот особый мир, который назван «миром Тэффи». Или говоря словами Саши Черного, миром «*писателя большого, глубокого и своеобразного*».

ЛИТЕРАТУРА

Бочкарёва Е. В. Мир ребёнка и мир взрослого в рассказах Н. А. Тэффи/Е. В. Бочкарёва; Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 32 (70): Аспирантские тетради. Ч. 1. (Общественные и гуманитарные науки): Научный журнал. СПб., 2008. С. 89–92. [Электронный ресурс] URL:<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12833345> (дата обращения 11.10.2019).

Бочкарёва Е. В. Образ «человекообразного» в юмористических рассказах Н. А. Тэффи/Е. В. Бочкарёва // Вопросы филологических наук. 2007. № 3 (26). С. 9–11. [Электронный ресурс] URL:<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=11615675> (дата обращения: 11.11.2019).

Тэффи Н. А. Собр. соч.: В 5 т./Сост. И. Владимиров. Т. 1. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011. 480 с. Текст: непосредственный.

Тэффи Н. А. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 12/ Н. А. Тэффи; М.: Эксмо, 2008. 544 с. Текст: непосредственный.

REFERENCES

Bochkarova E. V. Mir rebonka i mir vzroslogo v rasskazakh N. A. Teffi/E. V. Bochkarova; Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. № 32 (70): Aspirantskiye tetradi Ch.1. (Obshchestvennyye i humanitarnyye nauki): Nauchnyy zhurnal. SPb. 2008. С. 89–92. [Available from] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12833345> (accessed: 11.10.2019).

Bochkarova E. V. Obraz “chelovekoobraznogo” v yumoristicheskikh rasskazakh N. A. Teffi/E. V. Bochkarova // Voprosy fiologicheskikh nauk. 2007. № 3 (26). С. 9–11. [Available from] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=11615675> (accessed: 11.10.2019).

Teffi N. A. Sobr. soch.: V 5 t./Sost. I. Vladimirov. T. 1. M.: Knizhnyy klub "Knigovek", 2011. 480с.

Teffi N. A. Antologiya Satiry i Yumora Rossii XX veka. T. 12/ N. A. Teffi; M.: Eksmo, 2008. 544 s.

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

Данные об авторе

Пешкова Яна Владимировна —
3 курс, Институт филологии и межкультурной коммуникации «Уральский Государственный педагогический университет».

E-mail: yana.peshkova2017@gmail.com

Author's information

Peshkova Yana Vladimirovna —
3rd student, Institut filologii i mezhkul'turnoy kommunikatsii "Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet".

E-mail: yana.peshkova2017@gmail.com

Киселёва А. А.

ORCID: 0000-0002-8820-1995

Челябинск, Россия

E-mail: kitletbetome@bk.ru

УДК 821.161.1-2 (Булгаков М. А.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_08

ТРАГИЧЕСКИЙ ФАРС М. А. БУЛГАКОВА «ЗОЙКИНА КВАРТИРА», ИЛИ ИРОНИЯ КАК СПОСОБ ВЫЖИВАНИЯ

Аннотация. В связи с приближающимся юбилеем М. А. Булгакова в 2021 г. автор анализирует драматургическое наследие писателя, а именно трагический фарс «Зойкина квартира». В статье рассмотрены используемые Булгаковым специфические художественные средства и приемы создания комического в пьесе. На примере нескольких выбранных автором фрагментов из текста анализируется функциональность комических средств и приемов и выясняется, что все они соответствуют одной из форм комизма — иронии. Так обнаруживается их противоречивый характер, ведущий к противоречивости в содержании пьесы: смешное, комедийное скрывает трагическое, является способом выживания для героев, вынужденных подчиняться обстоятельствам. Автор исследует также особенности жанра пьесы и доказывает, что жанровая модификация «трагический фарс» представляет собой совмещение антитетичных жанровых форм, которое отражает дисгармоничность содержания произведения начала XX в., его сложность и полифоничность. Таким образом, ирония оборачивается способом выживания для главных героев пьесы и для самого автора произведения.

Ключевые слова: трагический фарс; жанровая модификация; комическое; ирония; пьесы; драматургия; художественные средства; художественные приемы; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Kiseleva A. A.

Chelyabinsk, Russia

THE TRAGIC FARCE OF M. A. BULGAKOV “ZOYKA’S APARTMENT”, OR IRONY AS A WAY OF SURVIVAL

Abstract. In connection with the approaching anniversary of M. A. Bulgakov in 2021, the author analyzes the writer’s dramatic legacy, namely the tragic farce “Zoikina Apartment.” The article considers the specific artistic means used by Bulgakov and the techniques for creating a comism in the play. Using the example of several fragments selected by the author from the text, the functionality of comic tools and techniques is analyzed and it turns out that all of them correspond to one of the forms of comism — irony. So their contradictory nature is revealed, leading to contradiction in the content of the play: ridiculous, comedic hides the tragic, is a way of survival for heroes forced to obey circumstances. The author also explores the features of the genre of the play and proves that the genre modification of the “tragic farce” is a combination of antithetical genre forms, which reflects the disharmonicity of the content of the work of the early 20th century, its complexity and polyphonicity. Thus, irony turns into a way of survival for the main characters of the play and for the author of the work himself.

Keywords: tragic farce; genre modification; comic; irony; plays; dramaturgy; artistic means; artistic techniques; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Пьеса М. А. Булгакова «Зойкина квартира» одна из самых изучаемых из драматургического наследия писателя. Она была написана в 1926 г. и вплоть до 1928 г. ставилась на сцене Вахтанговского театра более двухсот раз. При этом впервые напечатали ее только в 1982 г. в альманахе «Современная драматургия» в сокращенном варианте [Чудакова 1988].

Что же обеспечило пьесе такую популярность среди зрителей и настроенность власти? Булгаков по своему художественному дарованию писатель прежде всего сатирический [Иткин 2016]. Булгаков перенимает и развивает традиции сатирического мастерства Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Так, писатель часто обращается в своих произведениях к таким речевым средствам, как гипербола, гротеск, игра слов, оксюморон, фантастика, «нефантастическая фантастика», зоологизация, путаница, что способствует созданию

комического эффекта, который в свою очередь обнажает политическую злободневность всего творческого наследия писателя.

Пьеса «Зойкина квартира» была создана на злобу дня и изначально определялась Булгаковым как «трагическая буффонада, в которой в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба в наши дни в Москве» [Чудакова 1988: 201]. В последней редакции писатель определил «Зойкину квартиру» как трагический фарс. Трагический фарс — это жанровая модификация, соединившая в себе черты противоположных по сути жанров — трагедии и фарса. Трагедия — это форма драмы, основа которой — столкновение мировоззрений, идейный конфликт, разрешающийся гибелью героя [Николюкин 2001; Тамарченко 2008]. Фарс — это «комедия лёгкого содержания с чисто внешними комическими приёмами» [Тамарченко 2008: 97], а также профанация, имитация чего-либо. Такое сложное соединение отражает явную дисгармонию внутри содержания, сложность и полифоничность пьесы.

Для выявления этих особенностей «Зойкиной квартиры» были проанализированы фрагменты, построенные с помощью средств и приемов создания комического. Рассмотрим некоторые из них.

«Аллилуя. Племянница. Ги... ги... Это замечательно. Ты же самовары ставишь».

Зоя. Глупо, Аллилуя. Разве есть декрет, что племянницам запрещается самовары ставить? <...> Иди, Манюшечка, ставь самовары, никто тебе запретить не может» [Булгаков 1991: 83].

Комизм ситуации основывается на том, что в официальном законе (декрет «О мерах правильного распределения жилищ среди трудящегося населения»): один человек имеет право занимать лишь одну комнату и в течение определенного времени должен «уплотниться», чтобы не быть выселенным) можно найти лазейку и устроить дело с выгодой для себя. Так, Зоя Пельц нарекает горничную Манюшку, которой полагается место при кухне, своей племянницей с целью закрепления за собой лишней комнаты. Манюшка должна ставить самовары, т. к. она горничная, однако, будучи представленной хозяйской племянницей, она не обязана этого делать, но никто ей «запретить не может». Зоя Пельц иронизирует над управдомом, который знает правду, но будет молчать до тех пор, пока получает за свое молчание деньги.

«Аллилуя. Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете, я уж давно заметил. Вы социально опасный элемент!»

Зоя. Я социально опасный тому, кто мне социально опасный, а с хорошими людьми я безопасный» [Булгаков 1991: 84].

Комический эффект достигается на лексическом уровне путем повторения прилагательного «опасный» и его почти тавтологического антонима «безопасный», которые коррелируют с фигурой Аллилуи и с «хорошими людьми» соответственно. Таким образом Зоя с иронией намекает на то, что «социально опасный» в данной ситуации прежде всего оправдом, с которым она ведет себя так, как он того заслуживает. Важно, что ироничное восприятие происходящего у Зои Пельц постоянно пересекается с трагическим – это одно из проявлений жанровой особенности пьесы.

«Обольянинов. Сегодня ко мне в комнату является какой-то длинный бездельник в высоких сапогах, с сильным запахом спирта, и говорит: «Вы бывший граф». — Я говорю — простите... Что это значит «бывший граф»? Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами. <...> Он, вообразите, мне ответил: «Вас нужно поместить в музей революции». И при этом еще бросил окурочек на ковер. <...> А дальше я еду к вам в трамвае мимо Зоологического сада и вижу надпись: «Сегодня демонстрируется бывшая курица». Меня настолько это заинтересовало, что я вышел из трамвая и спрашиваю у сторожа: «Скажите, пожалуйста, а кто она теперь, при советской власти?» <...> Он отвечает: «Она таперича петух». Оказывается, какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор, сделал какую-то мерзость с несчастной курицей, вследствие чего она превратилась в петуха [Булгаков 1991: 92–93]. <...> По-видимому, он всемогущий, этот бывший Гусь. Теперь он, вероятно, орел [Булгаков 1991: 94]. <...> Я играю, горничная на эстраде танцует... Бывшие куры... Что происходит в Москве?» [Булгаков 1991: 124]

Комизм достигается путем совмещения нескольких средств и приемов комического. Во-первых, Обольянинов несколько раз говорит по сути об одном и том же, настолько его задели и разволновали слова «длинного бездельника» и сторожа; к тому же, заводит речь он совершенно не к месту, встречая в разговор других персонажей, которых вовсе не интересует. Этим, кстати, комична сама фигура «бывшего графа» — аморфного, тоскующего и не причастного ни к чему, кроме своего прошлого, что особенно подчеркивает последняя фраза: «Что происходит в Москве?». С точки зрения Обольянинова, нынешнее время абсурдно, ненормально, и нао-

борот — он несуразен и неуместен в новом мире, лишний в нем. Во-вторых, граф подмечает детали: комично и нелепо в данной ситуации обижаться на то, что «бездельник» «бросил окурочок на ковер», т. е. был неуважителен, дерзок. В-третьих, сомнительно и неправдоподобно вообще появление незнакомца в квартире Обольянинова: по-видимому, он воспринимает привидевшееся ему после принятия морфия за действительность. Обольянинов и реальную действительность воспринимает как нечто нереальное, ложное, скрывающее свое истинное обличье. В-четвертых, автор прибегает к научной фантастике и достигает комического эффекта за счет абсурдности принципов и устремлений человека новой эпохи.

Очень важен для поэтики комического в пьесе образ Аметистова. Он воплощает человека, который всегда сумеет выйти из положения, т. к. не брезгует никакими средствами, это тип комического персонажа-плута, обманщика, имеющего множество масок (Путинковский, собственно Аметистов, Чемоданов и т. д.): «Пардон-пардон. Путинковский, беспартийный, бывший дворянин». [Булгаков 1991: 96] Это талантливый актер, выживающий за счет умения мастерски перевоплощаться и обманывать (сочинять «роман» и обыгрывать в карты) других: «Я, Зоя Денисовна, человек порядочный. Джендльмен, как говорится. И будь я не я, если не пойду и не донесу в Гепеу о том, что ты организуешь в своей уютной квартирке» [Булгаков 1991: 97]; «Пардон-пардон, Александра Тарасовича. Вы удивлены? Это, видите ли, мое сценическое имя, отчество и фамилия. По сцене — Василий Иванович Путинковский, а в жизни Александр Тарасович Аметистов. Известная фамилия, многие представители расстреляны большевиками. Тут целый роман». [Булгаков 1991: 101] «В чемодане шесть колод карт и портреты вождей. Спасибо дорогим вождям, ежели бы не они, я бы прямо с голоду издох. <...> Продавал их по двугривенному». [Булгаков 1991: 98] «Нуте-с, и пошел я нырять при советском строе. Куда меня только не швыряло, господи! Актером был во Владикавказе. Старшим музыкантом в областной милиции в Новочеркасске. Оттуда я в Воронеж подался, отделом снабжения заведовал... решил по партийной линии двинуться. Чуть не погиб, ей-богу. Дай, думаю, я бюрократизм этот изживу, стажи всякие... И скончался у меня в комнате приятель мой Чемоданов Карл Петрович, светлая личность, партийный... это дело в Одессе произошло. Я ду-

маю, какой ущерб для партии? Один умер, а другой на его место становится в ряды». [Булгаков 1991: 98] «Документов-то полный карман, весь вопрос в том, какой из этих документов, так сказать, свежей». [Булгаков 1991: 100].

«Аметистов. Извините, товарищ, ничего не могу сделать. Апсольман. Ежели бы у вас было удостоверение с биржи труда. Место-то есть...

Голос (*устало*). А на бирже говорят, дайте удостоверение с места службы, тогда запишем. А пойдешь наниматься, говорят, дай с биржи. Что ж, удавиться мне прикажете?

(*другой Голос, позже*)

Аметистов. Место? А вы член профсоюза?

Голос. Член!

Аметистов. А на бирже, позвольте узнать, дорогой товарищ, состоите?

Голос (*победоносно*). Состою!

Аметистов. К сожалению, ни одного места нет». [Булгаков 1991: 105–106]

Комическое создается за счет нелепости ситуации, когда человек, даже преодолев противоречащие друг другу бюрократические проволочки, все равно не может получить места, что снова подчеркивает абсурдность новой системы, которая должна бороться с предрассудками прошлого и побеждать их.

Для комического характерно обращение с неодушевленными предметами, как с людьми. Так, герои постоянно взаимодействуют с манекенами, как с живыми, надеясь отыскать в них то, что было утрачено человеком — таким образом маска, форма, фикция вытесняет и заменяет человеческую личность. Этот прием реализуется в реплике Гуся: «Гусь, ты пьян. До чего ты пьян, коммерческий директор тугоплавких металлов, не может изъяснить язык. Ты один только знаешь, почему ты пьян, но никому не скажешь, ибо мы, гуси, гордые. Вокруг тебя Афины и Аспазии вертятся, как легкие сильфиды, и все увеселяют тебя, директора. Но ты не весел. Душа твоя мрачна. Почему? Ответь мне. (Манекену). Тебе одному, манекен французской школы, я доверяю свою тайну». [Булгаков 1991: 143].

Речь Гуся адресована самому себе, хотя по своей форме она раздваивается. Так, герой сравнивает себя с животным, с птицей, которая в принципе не способна ответить ему — таким образом, проис-

ходит частичное оживотнивание человека («мы, гуси, гордые»); также персонаж обращается к манекену, не способному говорить, — потому-то Гусь и доверяет тайну лишь ему. Важно, что повторяются слова героя о его должности: статус директора, обеспечивающий определенные привилегии, не удовлетворяет человеческих потребностей в любви. Живое, человеческое заменяется вещественным (манекен, директор), нечеловеческим (гусь).

Все проанализированные фрагменты можно отнести к такой промежуточной форме комического, как ирония. Ирония — «одна из форм особой эмоциональной критики, при которой за положительной оценкой скрыта острая насмешка. Ирония притворно хвалит те свойства, которые по существу отрицает, поэтому она имеет двойной смысл: прямой, буквальный, и скрытый, обратный. И чем более глубоко скрыт ее истинный смысл, тем ирония более язвительна» [Булгаков 1991: 316].

Булгаков очень ироничный писатель. Его ирония представлена в пьесе на нескольких уровнях: прежде всего он иронизирует как собственно автор, знающий суть драматической интриги и сущность каждого из его героев; также его ирония раскрывается посредством речи персонажей, которые движут интригу, — это Зоя Пельц и Аметистов. Их отличает от всех остальных персонажей именно ироническое восприятие происходящего и мышление, благодаря которому они выживают в мире, где им нет места.

Таким образом, в статье были проанализированы фрагменты пьесы «Зойкина квартира» и выделены такие средства и приемы создания комического, как ирония, абсурд, научная фантастика, театр в театре и др. Также было выявлено, что жанровая модификация пьесы — трагический фарс — представляет собой совмещение прямо противоположных жанровых форм, которое отражает дисгармоничность содержания (трагедия ненужного человека и его ироническое восприятие жизни, комические попытки выжить, оборачивающиеся крахом), сложность и полифоничность пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

Бергсон А. Смех/пер. с фр. Гольденберга. М.: Искусство, 1992. 127 с.

Борев Ю. Б. Комическое и художественные средства его отражения // Ю. Б. Борев / «Проблемы теории литературы» М., 1958. С. 298–353.

Борев Ю. Б. О комическом / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: Искусство, 1957. 232 с.

Булгаков М. А. Кабала святош: Роман, пьесы, либретто / авт. вступ. ст. В. В. Петелин, с. 3–37. М.: Современник, 1991. 701 с.

Галинская И. Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях // Л. В. Скворцов / Сб. науч. тр. РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. Культурологии. М., 2003. 132 с.

Дземидок Б. О комическом: пер. с польск. Москва: Прогресс, 1974. 223 с.

Ершов Л. Ф. Сатира и современность. М.: Современник, 1978. 271 с.

Иткин И. Б. Лингвистические особенности романа «Мастер и Маргарита». [Электронный ресурс] URL: <https://govoritmoskva.ru/interviews/143> (дата обращения: 02.11.2020).

Карасев Л. В. Философия смеха. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т. 1996. 221 с.

Кязимов Г. Ш. Теория комического. Проблемы языковых средств и приемов. Баку, 2004. 124 с.

Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии. М.: Искусство, 1968. 191 с.

Московский А. Д. О природе комического. Восточно-сибирское изд-во.: Иркутск, 1968. 96 с.

Нинов А. А. М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст./союз театр. деятелей РСФСР; сост. А. А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. 492 с.

Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 492 с.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. 357 с.

REFERENCES

Baxtin M. M. E'stetika slovesnogo tvorchestva. M.: Iskusstvo, 1979. 424 s.

- Bergson A.* Smex/per. s fr. Gol'denberga. M.: Iskusstvo, 1992. 127 s.
- Borev Yu. B.* Komicheskoe i xudozhestvenny'e sredstva ego otrazheniya // Yu. B. Borev/“Problemy' teorii literatury”. M., 1958. S. 298–353.
- Borev Yu. B.* O komicheskom/Akad. nauk SSSR. In-t mirovoj literatury' im. A. M. Gor'kogo. Moskva: Iskusstvo, 1957. 232 s.
- Bulgakov M. A.* Kabala svyatosh: Roman, p'esy', libretto/avt. vstup. st. V. V. Petelin, s. 3–37. M.: Sovremennik, 1991. 701 s.
- Galinskaya I. L.* Nasledie Mixaila Bulgakova v sovremenny'x tolkovaniyax // L. V. Skvorcov/Sb. nauch. tr. RAN INION. Centr gumanit. nauch.-inform. issled. Otd. Kul'turologi. M., 2003. 132 s.
- Dzemidok B.* O komicheskom: per. s pol'sk. Moskva: Progress, 1974. 223 s.
- Ershov L. F.* Satira i sovremennost'. M.: Sovremennik. 1978. 271 s.
- Itkin I. B.* Lingvisticheskie osobennosti romana “Master i Margarita”. URL: <https://govoritmoskva.ru/interviews/143> (accessed: 02.11.2020).
- Karasev L. V.* Filosofiya smexa. M.: Ros. gos. gumanitar. un-t, 1996. 221 s.
- Kyazimov G. Sh.* Teoriya komicheskogo. Problemy' yazy'kovy'x sredstv i priemov. Baku. 2004. 124 s.
- Luk A. N.* O chuvstve yumora i ostroumii. M.: Iskusstvo. 1968. 191 s.
- Moskovskij A. D.* O prirode komicheskogo. Vostochno-sibirskoe izd.: Irkutsk, 1968. 96 s.
- Ninov A. A. M. A.* Bulgakov-dramaturg i xudozhestvennaya kul'tura ego vremeni: sb. st./soyuz teatr. deyatelej RSFSR; sost. A. A. Ninov. M.: STD RSFSR, 1988. 492 s.
- Chudakova M. O.* Zhizneopisanie Mixaila Bulgakova. M.: Kniga, 1988. 492 s.
- Literaturnaya e'nciklopediya terminov i ponyatij/ros. akad. nauk. In-t nauch. inform. po obshhestv. naukam; gl. red. i sost. A. N. Nikol'yukin. M.: Intelvak, 2001. 1600 s.
- Poe'tika: slovar' aktual'ny'x terminov i ponyatij/gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izd-vo Kulaginoy: Intrada, 2008. 357 s.
- Научный руководитель: Гимранова Ю. А., канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры литературы и методики обучения литературе ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ».

Данные об авторе

Киселёва Алёна Андреевна — магистрант филологического факультета ФГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет», учительница русского языка и литературы, Челябинск, Россия.

E-mail: kitletbetome@bk.ru

Author's information

Kiseleva Alyona Andreevna — Master (Pedagogical Education: Modern Philological Education in Educational Organizations of Various Types) of the Faculty of Philology of FSBOU Vo “South Ural State Humanitarian and Pedagogical University,” teacher of Russian language and literature, Chelyabinsk, Russia.

Горбачева М. А.

ORCID: 0000-0003-1148-5042

Тюмень, Россия

E-mail: marocheva@gmail.com

УДК 821.161.1-31 (Трифонов Ю. В.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_09

ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЙ МОТИВ ВОСПОМИНАНИЯ В «ОПРОКИНУТОМ ДОМЕ» Ю. В. ТРИФОНОВА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению мотива воспоминания как одного из циклообразующих элементов итогового произведения Ю. В. Трифонова «Опрокинутый дом». Мотив воспоминаний рассматривается не только в качестве образной составляющей жизненного пути повествователя, но и в качестве важной характеристики индивидуального творческого сознания самого Трифонова. Анализ позволяет сделать вывод о том, что именно посредством мотива воспоминаний автору удастся объединить в целое разрозненные события XX в. Именно память связывает судьбу отдельного человека и его родителей с судьбами мира, максимально сближая историческое и биографическое начала. Мотив воспоминаний размывает пространственные и временные рамки, позволяя тем самым выстраивать особые и иногда неожиданные связи между персонажами цикла. В статье обнаруживаются признаки циклового начала, дополняющие авторское определение жанра «Опрокинутого дома» — повесть в рассказах.

Ключевые слова: воспоминания; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные мотивы; повести.

Gorbacheva M. A.

Tyumen, Russia

CYCLING MOTIVE OF MEMORY IN “OVERTURNED HOUSE” BY U. V. TRIFONOV

Abstract. The article is devoted to consideration of the memory motive as one of the cycling elements of the final creation «Overturned house» by the pen of the writer U. V. Trifonov. The motive of memory is considered not only as a figurative element of the teller’s life path, but also as an important characteristic of Trifonov’s individual, creative mind. Analyzing lets us make a conclusion that exactly through the particular memory motive the author manages to unite scattered events of the XX century. Exactly the memory unites human’s future with the futures of the world, bringing historical and biographical beginnings together as close as possible. Memory motive blurs frames of space and time, letting the special and sometimes unexpected connections to be builded between the cycle characters. The signs of cycled beginning are being spotted in the article, they complement author’s genre definition of “Overturned house” — a story in narrative.

Keywords: memories; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images; literary motives; story.

Во второй половине XX в. проза Трифонова была популярна среди представителей русской интеллигенции, но читательский интерес к творчеству в постсоветское время достаточно ослаб, что говорит о недостаточной изученности его наследия. Исследователь М. В. Семенова выделяет несколько этапов развития творчества писателя: 1) первый (1950-е — первая половина 1960-х гг.) — период единовременных отзывов о повести «Студенты», туркменских рассказов, спортивных и путевых очерков; 2) второй (1969 — конец 1970-х) — появление откликов на повесть «Обмен», а также первые аналитические осмысления текстов Трифонова; 3) к третьему этапу относят конец 1970-х, когда творчество писателя прочно вошло в сферу интересов профессиональных литературоведов; появление в зарубежных изданиях статей и исследований, во многом обусловленных возросшим интересом к нему как к писателю-диссиденту; 4) четвертый этап — это период после смерти Трифонова, когда появилась острая

потребность оценить его творчество как художественный феномен в контексте русской литературы XX в. [Селеменова 2007: 33].

Цикл рассказов «Опрокинутый дом» Юрия Валентиновича Трифонова стал итоговым в творчестве писателя и был опубликован уже после его смерти. Сам Трифонов о своем творчестве говорил, что он «”отгаивает” вместе со временем, меняется вместе с ним» [Иванова 1989: 237]. Юрий Трифонов и его семья — это люди с богатой биографией: родители были революционерами, бабушка по линии матери, по словам писателя, была знакома с молодым Сталиным. Ввиду всех этих событий не удивительно, что он увлекался историей страны, особенно периодом начала XX столетия. В каждом произведении Ю. В. Трифонова есть часть жизненного пути не только его, но и членов его семьи. Опубликованным доказательством долгого и сложного процесса изменения и становления Трифонова с 1960-х гг. и до конца жизни является цикл рассказов «Опрокинутый дом», в котором автор затрагивает события практически всего XX в., исторически важные точки в жизни автора и России: революцию 1917 г., годы репрессий, Олимпиаду в Инсбруке, имена известных художников, путешествия по Европе, Америке. Следуя классификации Селемёновой, отнесем рассматриваемый цикл к четвертому периоду в творчестве писателя, которому были присущи историзм и психологизм. «Опрокинутый дом» — это во многом психологический анализ жизненных этапов, взгляд на ушедшие события через призму времени, попытка «показать прошлое в настоящем» [Селеменова 2007: 34]. Именно это выделяет данный цикл из всех произведений Трифонова.

С точки зрения исследователей, литературный цикл отличает самостоятельность каждой части, что просматривается и в «Опрокинутом доме». Каждый рассказ — это отдельная история из жизни писателя, в то же время все они взаимосвязаны между собой, закольцованы. Это структурированные автором этапы осознания, переосмысления жизни, собственной судьбы и истории страны. Н. М. Дарвин характеризует литературный цикл как «группу произведений, составленную и объединенную самим автором и представляющую собой художественное целое» [Дарвин 2005: 450]. Пивоварова Е. Л. дает следующие характеристики авторскому циклу: «Структурирование цикла — это своего рода объемное экранирование авторского мирозерцания. <...> Сюжеты текстов, являющиеся компонентами целого, заявляют не столько о себе, сколько о контекстно-скон-

струированном целом» [Пивоварова 2008: 9]. М. М. Гин отмечает, что наиболее важный признак цикла — это обзорность композиции, при которой «организующим центром является не единый фабульный стержень, а единство идейно-тематического задания, проблематика, угол зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается материал» [Гареева 2004: 22]. В «Опрокинутом доме» можно наблюдать ключевые признаки авторской циклизации.

Исходя из авторского определения жанра, рассматриваемый цикл — «повесть в рассказах» [Трифонов 2010: URL], в связи с чем следует отметить, что художественная составляющая цикла, следуя оценке автора и исследователей, преобладает над документальной. Данное определение важно еще и тем, что говорит о намеренном объединении частей этой «повести» в определенной последовательности. Это не случайный цикл рассказов, который можно читать в любом порядке, а слитный, тщательно продуманный текст, который по своей структуре образует круг: «Это длинное путешествие, начинающееся от Москвы, следующее по Италии и Австрии до Америки, через Францию и Финляндию до Москвы» [Майкельсон 2003: 5].

Каждый рассказ цикла — это отсылка к ранним произведениям. Поиски истины в рассказе «Кошки и зайцы» имеют связь с рассказом «Воспоминание о Дженцано», в «Посещении Марка Шагала» сюжетная линия перекликается с повестью «Другая жизнь». «Вечные темы» — это, по мнению Г. М. Левинской, «и третье возвращение к жизненному эпизоду, осмысленному в свое время в трифоновской публицистике, и испытанная судьбой оппонента и всем творчеством писателя правда о всеобъемлющей орбите “вечного”» [Левинская 2001: 5]. Рассказ «Недолгое пребывание в камере пыток» перекликается с повестью «Дом на набережной», «Смерть в Сицилии» — со «Стариком», «Опрокинутый дом» — с «Другой жизнью», а в завершающем цикл рассказе «Серое небо, мачты и рыжая лошадь» Ю. Трифонов «дочерпывает» смысловые компоненты произведения «Время и место». Своего рода общим местом в критике и литературоведении стал тезис о повторяемости тем в художественном мире Ю. Трифонова. В рассматриваемом цикле писатель также возвращается к уже затронутым в более «ранних» текстах событиям, однако, как отмечает Е. А. Новоселова, в середине 1960-х гг. писатель меняет угол зрения: «В первую очередь, новый — “неповторный подход” — реализуется в способе конструирования художе-

ственной реальности» [Новоселова 2017: 77]. «Опрокинутый дом» свидетельствует о том, что Трифонов стоял на пороге нового этапа творчества. В большинстве случаев малая проза предшествует романам, но в данном случае автор как будто возвращается к лаконичным прозаическим формам, тем самым «закольцовывая» свое творчество. Его творческий путь начинается с рассказа «Студенты», который повлиял на дальнейшую писательскую карьеру, итогом этого пути стал цикл рассказов «Опрокинутый дом».

Циклообразующим компонентом «Опрокинутого дома» является мотив воспоминаний, который формирует структуру цикла, а также вступает в особые диалогические отношения с подзаголовком — «Семь путешествий». Оказывается, что путешествия совершаются как во времени, так и в пространстве: повествователь погружает читателя в период с 1910 до 1980 гг. или перемещает в различные локации: Москву, Дженцано, Рим, Инсбрук, Париж, Ювяскюль, Хельсинки, Лас-Вегас, Китай, Крым или на Сицилию. Таким образом, семь путешествий оказываются дорогой длиной в столетие.

«Жизнь — постепенная пропажа ошеломительного» — тезис не только первого рассказа, но и всего цикла. Центральным воспоминанием становится путешествие в Италию спустя 18 лет после первой поездки. Состояние «тогда» описывается очень подробно, даже конкретно: «тогда» все было «ошеломительно», несмотря на то, что он был нищ, скуп, ходил пешком, жил в бывшем публичном доме. Несмотря на то, что «тогда» — это нищета, а «сейчас» — это материальное благо, но это прошлое в воспоминаниях оказалось намного эмоциональнее, хотя «тогда» описываемые события не воспринимались как нечто значимое. Как отмечает Е. А. Новоселова, такое сравнение «принципиально для его мироощущения, данная параллель не приобретает концептуального значения и не функционирует в тексте как разоблачающая, <...> не важно, хорошо это или плохо, важно, что было “ощущение счастья”» [Новоселова 2017: 77]. Таким образом, в первом рассказе мотив воспоминания оказывается сюжетобразующим компонентом, формирующим настроение и последующую линию всего цикла — встреча с прошлым и его (пере-) оценка.

В начале писательской карьеры Трифонов принес в редакцию журнала «Новый мир» рассказы, которые отказались публиковать, после чего писатель не печатался там на протяжении 16 лет. Во втором рассказе цикла — «Вечные темы» — подробно описываются

значимость «жалковатой» рукописи, эмоциональная составляющая этого события, подчеркиваются масштабы разочарования: «Я лишь чуял, что миг — судьбоносный» [Трифонов 1985: 195]. «Ю. В. написал с какой-то скрупулезной достоверностью» [Трифонов 2010: URL] — так напишет об этом событии вдова писателя в комментариях к дневникам. Спустя 22 года судьба сводит повествователя с редактором журнала («господином») в Италии, в «вечном» городе. Писатель теперь путешествует, он финансово свободен, в отличие от господина. Из комментариев Ольги Трифоновой становится ясна та переоценка, которая произошла в сознании автора: «Я только что перечитала этот кусок и через двадцать лет поняла, что упорство Юры, желание наперекор мне встретиться с «Порто неро» объяснялось еще и тем, что он хотел угостить его хорошим обедом. Юра знал, что такое без денег быть за границей, помнил по прежним временам» [Трифонов 2010: URL]. Эта история свидетельствует о преждевременности каких-либо выводов или подведения итогов. «Тогда» казалось, что отказ в печати рукописи — это конец, но это не помешало повествователю стать писателем. Последние строки рассказа «Вечные темы» посвящены теплоте дома, которая ощущается повествователем сквозь время и пространство. Тем самым, можно предположить, что жилье в другом городе, стране — это тот самый «перевернутый», «опрокинутый» вариант настоящего, родного дома.

В 1964 г. Трифонов работал спортивным журналистом: «Когда я еще болел неизжитой любовью к спорту», «когда мне казалось, что о спорте можно писать так же серьезно, как, скажем, о гробнице Лоренцо Медичи во Флоренции» [Трифонов 1985: 201]. В поездке в Тироль, описанной в следующем рассказе цикла — «Недолгое пребывание в камере пыток» — возникает друг из далекого прошлого Н. Его присутствие причиняет неудобства повествователю, и он отправляет нас во времена своего студенчества словами «то было первое разочарование: в дружбе, в женщинах, и, главное, в себе» [Трифонов 1985: 201]. Любовный треугольник, в котором повествователь остался лишним, послужил поводом для ложного восприятия воспоминаний о своем приятеле. Все эти годы он думал, что это было предательство, хотя, в итоге оказалось, что Н. его спас: «Да, я забыл, не помнил, перепутал, все ушло во мглу» [Трифонов 1985: 205]. Описание обиды, которая спустя многие годы оказалась напрасной, ложной, вновь приводит к сопоставлению «тогда» и «сейчас», а мотив воспоминания позволяет переоценить

события прошлого и открывает ошибочную однозначность оценки действий других людей.

В рассказе «Смерть в Сицилии» читатель не только погружается в пространство памяти, рисуя портреты людей и разговоры с ними, но и буквально дает ощутить погодные явления, атмосферу описываемого места, буквально запах портовой страны: «Сицилия — это жаркая комната с окнами на море, где с раннего утра надо опускать жалюзи, иначе скоро будет нечем дышать. Но с полудня в Сицилии вполне терпимо». И далее: «сначала от шума моря не спишь, потом привыкаешь»; «труднее привыкнуть к треску рыбачьих лодок» и т. д. [Трифонов 1985: 212]. В основе сюжета рассказа — встреча с пожилой дамой, вдовой сицилийского мафиози, которая приглашает повествователя и его спутника Мауро в свой особняк, где речь в том числе идет и о русских революционерах. Таким образом, в рассказе переплетаются две, на первый взгляд, несоотносимых истории — мафиози и революционеров. Повествователь проявляет интерес к мафиози, криминальному сообществу, которое зародилось в Сицилии в конце XIX в. и получило распространение во многих странах мира. При этом история возникновения мафии в некоторой степени схожа с революционной деятельностью. Так, например, известная сицилийская мафия сформировалась для защиты своих семей, земель от угроз и посягательств, и в дальнейшем, по мере возрастания авторитета, подобные организации проникли во многие сферы жизни, в том числе и в политику. Революционная деятельность придерживается примерно того же маршрута — разрушение старого для защиты своей земли, семьи и т. д. Обе организации имеют неоднозначное отношение со стороны как граждан, так и со стороны политиков. Поэтому повествователю было интересно взглянуть на жизнь мафиози, на что он получил ответ от своего спутника: «Все имеют отношение к мафии»; «Знаете, что такое мафия? Она как эти горы. Вы сейчас их не видите, они скрыты тенью, но вы знаете, что они есть. Они окружают город» [Трифонов 1985: 215]. Акцент синьоры характеризуется повествователем как смесь «южнорусского» и «итальянского»: «Как будто обычное дело: встретиться двум русским в Сицилии в каком-то пиратском замке...» [Трифонов 1985: 215]. Этой фразой повествователь объединяет временные и пространственные пласты, подчеркивая объемность происходящих событий, их несомненную важность, которая обусловлена случайной встречей. Мотив воспоминания в данном

рассказе подчеркивает важную связь человека с его родиной: «Милый мой, — синьора Маддалони накрывает мою руку сухонькой ладошкой, — ваш папа был на другой стороне. А дядя, комендант Новочеркасска, может быть, преследовал моего брата. Все это история... И она мало кому интересна — мне, вам... Но самое страшное знаете что? — Она смотрит в глубь меня пронизывающим бессильным оком. — Смерть в Сицилии...» [Трифонов 1985: 217]. Собеседница повествователя буквально снимает все идеологические и политические противоречия, ставя во главу угла важную и необходимую каждому связь с родным домом, буквально объясняя, что рождение и смерть человека должны случаться в одном месте.

Данный рассказ имеет и биографические отсылки. Ольга Трифонова отмечала, что тема судьбы его отца — профессионального революционера, с загадочной и богатой судьбой, очень сильно волновала Юрия Трифонова: «У Валентина Андреевича были амбиции военачальника, и у Сталина тоже. Они дико грызлись под Царицыном» [Трифонов 2010: URL]. Последние дни, со слов сокамерника Валентина Андреевича на Лубянке, отражены в дневнике Трифонова: «Общее впечатление, что ваш отец сохранял полное владение собой, вероятно, лучше всех зная, что его ждет — никогда не допускал ни малейшего срыва. Он хотел жить. И была уверенность, что он абсолютно здоров, что он будет жить и что, по крайней мере, если эта возможность осуществится, он войдет в нее, сохранив силы» [Трифонов 2010: URL]. Вдова писателя также запишет, что почерк в дневнике был совсем другой, не похож на его, было сложно расшифровать: ощущалась боль, страх услышать об отце такое, что «в прощении и в оправдании не нуждается» [Трифонов 2010: URL]. Когда Валентина Андреевича арестовали и расстреляли, Юрию Валентиновичу было 13 лет, боль утраты родителей и родного дома он пронес через всю свою жизнь.

Обращение к 30-м годам XX столетия, к времени, «когда начинались мы», формирует пространство следующего рассказа — «Опрокинутый дом». Этот период в судьбе писателя связан с арестами отца и мать, временем, когда детство закончилось и дом стал «опрокинутым». Пространство рассказа оказывается буквально перевернутым, причем несколько раз, «ведь оптимальный способ перемещения летней верандочки из подмосковной деревни Репихово в Западное полушарие, в зал казино в Лас-Вегасе, и наоборот, это и есть опрокидывание. Переносное же значение возникает в контек-

сте всего творчества писателя, где метафора «опрокинутый дом» обретает ёмкое, многослойное содержание и оказывается ключевой для понимания художественного мира Юрия Трифонова» [Левинская 1991: 11]. Лас-Вегас становится для повествователя отражением его собственного дома: «внутри лунного пейзажа, внутри этих кратеров, многоэтажных башен, кружения огней среди ночи таится знакомое: я вижу свой дом, но в перевернутом виде. Он как бы расплескивается, расслаивается, отражается в воде. Всегда, когда я уезжаю далеко, я вижу свой опрокинутый, раздробленный дом. Он плавает кусками в воде» [Трифонов 1985: 30]. Именно это воспоминание дает читателю понимание родственности всего во Вселенной, окружающего мира как целого, что дает возможность не потерять себя, находясь вдалеке от родины. Такое устройство рассказа вполне отвечает видению Трифонова: «Америка пронизана Россией. Америка и Россия — два кончика одного дождевого червя» [Майкельсон 2003: 26].

Название следующего рассказа — «Посещение Марка Шагала» — может дать ложное представление о том, что рассказ будет о Шагале, хотя на самом деле он посвящен воспоминанию о другом художнике, об отце супруги повествователя: «Я был женат на дочери Ионы Александровича. Мы прожили с ней пятнадцать лет до ее внезапной смерти на литовском курорте, куда она умчалась в одиночестве непонятно зачем» [Трифонов 1985: 232]. Стоит отметить, что воспоминание в этом рассказе приобретает черты потока мыслей, чувств, которые набирают обороты по мере развития действий: сначала повествователь находится в дороге, едет к Шагалу, любуется видами, мысли поглощают его все больше, и от «простодушных коров» Шагала, от мыслей об Улиссе и других вещах, сознание повествователя переносится в глубинные воспоминания, где и появляются мысли об Ионе Александровиче: «Я не мог не вспомнить о нем. Уж слишком он трепетал, рассказывая о Шагале» [Трифонов 1985: 232]. Из комментариев вдовы писателя можно узнать, что под именем Иона Александрович скрывается тесть Ю. В. Трифонова, отец Нины Нелиной — Амшей Нюрнберг. Тесть Трифонова долгое время делил одно ателье с Марком Шагалом и, как отмечают биографы художника, дружил с Шагалом. Одержимость Ионы Александровича Шагалом обратна интересу художника к тестю повествователя: «Амшея помнит плохо. «Он был такой» — и покрутил пальцем у виска. Но мы вообще были ему малоинтересны. Он рвался наверх,

в мастерскую, где оставил работу. Я его понимаю» [Трифонов 1985: 79]. Такой сюжетный поворот, именно это воспоминание рождает в повествователе мысли о собственной работе, понимание своего творческого пути: «Он говорил, склоняя меня к мыслям о собственных мучениях и потугах я тогда колотился, ища какого-то поворота, какого-то нового ключа в работе, потому что мое старое мне опостылело» [Трифонов 1985: 202].

Рассказ «Серое небо, махты и рыжая лошадь» — это воспоминание о Финляндии, где вновь возникает тема семьи. В заглавии рассказа отражено то, о чем вспоминает повествователь спустя 52 года: о прогулке с матерью в порту города Ювяскюль. Цикл буквально закольцовывается, возвращая читателя в место, где родился повествователь: «В этой стране я многое узнал и почувал впервые пятьдесят лет назад» [Трифонов 1985: 242]. Именно в этой части цикла повествователь приходит к мысли, которая во многом объясняет возникновение воспоминаний: «не надо заботиться отыскивать нити, из которых все это сплетено: пусть они возникают внезапно» [Трифонов 1985: 242]. Таким образом, происходит отказ от объяснения сложных вещей в мироустройстве: не поиск и прочерчивание связей способно определить взаимодействие всех вещей в мире, а именно нанизывание случайных совпадений и воспоминаний в сознании отдельного человека способно нащупать то, что по-настоящему соединяет все совершающееся в мире.

Показательно, что постоянными собеседниками повествователя в цикле оказываются старики: «Они — хранители памяти» [Трифонов 1985: 246]. Так, мы видим в последнем рассказе цикла старушку Елену Ивановну, жену социал-революционера, которая еще хранит память об отце повествователя: «Я его помню. <...> Он был вежливый, корректный и прекрасно обращался с низшими работниками. Чего, надо сказать, другие не делали» [Трифонов 1985: 246]. Безусловно, не зря именно эти воспоминания заканчивают цикл, ведь для писателя память об отце — болезненная тема, вызывавшая сомнения по поводу личности отца, которого он почти не знал и воспоминания о котором были ему особенно важны: «Память как художник, отбирает подробности. В памяти нет цельного, слитного, зато она высекает искры: чувства давно исчезли, сметены ветром, как сор, зато выкованная из стали, сверкает подробность» [Трифонов 1985: 246]. Ему было важно знать, каким был его отец, известный революционер и тот, чьим потомком он является. В некоторой

степени это объясняет финал рассказа и цикла в целом: «В натопленном купе я сидел один и думал: «Вот что странно: все умещается внутри кольца. Вначале была лошадь, потом возникла опять совершенно неожиданно. А все остальное — в середине» [Трифонов 1985: 246]. Тем самым, мотив воспоминаний, буквально связывает настоящее и прошлое повествователя, позволяя с высоты прожитого анализировать себя, свои мысли и свои поступки, совершенные «тогда».

Понятие «дома» для писателя — это опорная точка, которая фокусирует все множество значений этого образа, закрепленных в языке. Но дом оказывается «опрокинутым» — это страдательное причастие, указывающее, что действие совершено третьими лицами или под влиянием сторонних сил. Ведь если «опрокинуть» дом, то перевернется буквально все. Так и жизненные события, которые с первого взгляда образуют вещи внутри опрокинутого дома, в результате сложения воспоминаний образуют картину дома до его «перевертывания», до судьбоносных изменений, обозначают ту невидимую связь всех событий и людей в мире: «Часы в деревянном футляре стоят косо. Надо преодолеть покосившееся время, которое разметывает людей: того оставляет в Витебске, другого бросает в Париж, а кого-то на Масловку. <...> Про самого Иона Александровича спросить почему-то боялся. Почему-то казалось, это будет все равно что спросить: существовала ли моя прежняя, навсегда исчезнувшая жизнь? Если он скажет нет — значит, не существовала» [Трифонов 1985: 205]. По мнению исследователей, это и есть «трифоновский катарсис». В нем звучит «искупление “покосившегося времени”» [Лейдерман, Липовец 2003: 259].

В итоговом цикле писатель, на наш взгляд, возвращается к важным жизненным событиям, не отраженным в предыдущих произведениях, «дочерпывает» смыслы, которые можно из них извлечь. «Опрокинутый дом» — цикл рассказов, в центре которого находится повествователь, постоянно размышляющий о прошлом, создающем образ времени, которое, в свою очередь, вмещает жизнь человека и историю человечества. Во всех рассказах прошлое существует с настоящим, переход от одного другому часто не имеет четких границ. По мнению И. В. Раковой, «автору удается обозначить значимые для повествователя острые моменты в описании периодов своей жизни и тем самым сфокусировать внимание читателя на ряде черт, соотносимых с конкретным временным пери-

одом» [Ракова 2009: 86]. Можно предположить, что для Трифонова, время не линейно, а обладает совершенно другим типом связей внутри себя. Оно реализуется, проявляется, например, в образах стариков, воплощающих живое прошлое в настоящем (кстати, с помощью уже собственных воспоминаний), или же возможность человека в любой момент посредством памяти переместится в прошлое из настоящего. Сопоставлением двух времен и различных локаций Трифонов привлекает внимание читателя к контрастирующим деталям жизни в прошлом и настоящем, с одной стороны, и к связи всех вещей в мире — с другой.

ЛИТЕРАТУРА

Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева: Вопросы поэтики, 2004. С. 19–27.

Дарвин М. Н. «Открытое множество»: взгляд А. В. Михайлова на процессы художественной циклизации лирики // Вестник РГГУ. №2 (35). 2018, С. 218–233.

Иванова Н. Б. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1989. 293 с.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература — 1950–1990-е годы. Т. 2. М.: Academia, 2003. 688 с.

Левинская Г. С. «Дом» в художественном мире Юрия Трифонова // Филологические науки. 1991. №2. С. 3–11.

Майкельсон Дж. «Опрокинутый дом» Юрия Трифонова: взгляд со стороны // Балтийский филологический курьер, 2003. Вып. 2. С. 263–271.

Новоселова А. Е. Поэтика повседневности в художественной прозе Ю. В. Трифонова: дис. кан. филол. наук. Екатеринбург, 2017. С. 137–143.

Пивоварова Е. Л. Поэтика цикла рассказов У. С. Мозма «Трепет листа: маленькие истории островов южного моря»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук/Е. Л. Пивоварова. Воронеж. 2008. 21 с.

Ракова И. В. Текст и исторический контекст в рассказах Ю. В. Трифонова (цикл «Опрокинутый дом») // Мир русского слова. 2009. № 1. С. 85–89.

Савельева Е. Б. Образ автора в автобиографическом тексте // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2015.

№ 5. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-avtora-v-avtobiograficheskom-tekste> (дата обращения 15.12.2020).

Сапожникова Ю. Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки ЗапГГПУ, 2012. С. 54–56.

Селеменова М. В. Концептосфера городской прозы Ю. В. Трифонова // Вестник Челябинского государственного университета, 2007. № 13. С. 104–108

Трифонов Ю. В. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1985. 315 с.

Трифонов Ю. В. Как слово наше отзовется... М.: Советская Россия, 1985. 340 с.

Трифонов Ю. В. Из дневников и рабочих тетрадей [Электронный ресурс]. URL: <https://litlife.club/books/138182> (дата обращения 17.12.2020).

Трифопова О. Р. Реплика // Знамя, 2013. № 7. С. 212–214.

REFERENCES

Gareeva L. N. Voprosy teorii cikla (liricheskogo i prozaicheskogo) // “Stihotvoreniya v proze” I. S. Turgeneva: Voprosy poetiki, 2004. S. 19–27.

Darvin M. N. “Otkrytoe mnozhestvo”: vzglyad A. V. Mihajlova na processy hudozhestvennoj ciklizacii liriki // Vestnik RGGU. № 2 (35). 2018. S. 218–233.

Ivanova N. B. Proza YUriya Trifonova. M.: Sovetskij pisatel', 1989. 293 s.

Lejderman N. L., Lipoveckij M. N. Sovremennaya russkaya literatura — 1950–1990-e gody. T. 2. M.: Academia, 2003. 688 s.

Levinskaya G. S. “Dom” v hudozhestvennom mire Yuriya Trifonova // Filologicheskie nauki, 1991. № 2. S. 3–11.

Majkel'son Dzh. “Oprokinutij dom” Yuriya Trifonova: vzglyad so storony // Baltijskij filologicheskij kur'er. 2003. № 2. S. 263–271.

Novoselova A. E. Poetika povsednevnosti v hudozhestvennoj proze Yu. V. Trifonova: dis. kan. filol. nauk. Ekaterinburg, 2017. S. 137–143.

Pivovarova E. L. Poetika cikla rasskazov U. S. Moema “Trepet lista: malen'kie istorii ostrovov yuzhnogo morya”: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk/E. L. Pivovarova. Voronezh, 2008. 21 s.

Rakova I. V. Tekst i istoricheskij kontekst v rasskazah Yu. V. Trifonova (cikl “Oprokinutij dom”) // Mir russkogo slova, 2009. № 1. S. 85–89.

Savel'eva E. B. *Obraz avtora v avtobiograficheskom tekste* [Available from] // *Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i social'nye nauki.* 2015. № 5. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-avtora-v-avtobiograficheskom-tekste> (accessed: 15.12.2020).

Sapozhnikova Yu. L. *Zhanr avtobiografii: ponyatie i osobennosti* // *Uchenye zapiski ZapGGPU,* 2012. S. 54–56.

Selemeneva M. V. *Konceptosfera gorodskoj prozy Yu. V. Trifonova* // *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta.* 2007. № 13. S. 104–108

Trifonov Yu. V. *Sobranie sochinenij. V 4 t. T. 4. M.: Hudozhestvennaya literatura,* 1985. 315 s.

Trifonov Yu. V. *Kak slovo nashe otzovetsya...* M.: Sovetskaya Rossiya, 1985. 340 s.

Trifonov Yu. V. *Iz dnevnikov i rabochih tetradej.* [Available from] URL: <https://litlife.club/books/138182> (accessed: 17.12.2020).

Trifonova O. R. *Replika* // *Znamya,* 2013. № 7. S. 212–214.

Научный руководитель: Черкасова Е. А., к. филол. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы ТюмГУ.

Данные об авторе

Горбачева Мария Александровна — выпускник бакалавриата Института социально-гуманитарных наук ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет». Сотрудник ГАУК ТО «Тюменское музейно-просветительское объединение», Тюмень, Россия.

E-mail: marocheva@gmail.com

Author's information

Gorbacheva Maria Alexandrovna — bachelor's degree graduate of the Institute of Social Sciences and Humanities, Tyumen State University. Employee of State Autonomous Institution of Culture in Tyumen region "Tyumen Museum-Educational Organization", Tyumen, Russia.

E-mail: marocheva@gmail.com

Предина С. А.

ORCID: 0000-0002-4378-2394

Магнитогорск, Россия

E-mail: lana.predeina96@mail.ru

УДК 821.161.1-1 (Бродский И.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_10

ОБРАЗ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ЗВЕЗДЫ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА»

Аннотация. В статье рассматривается образ рождественской звезды в контексте стихотворения «Рождественская звезда» И. Бродского. Показано, как данный образ обретает новые оттенки смысла при соотнесении его с важнейшими историко-культурными и нравственно-философскими константами творчества поэта. Анализируются славянские и западноевропейские языческих и христианских традиции, связанные с Рождеством, рассматриваются их взаимосвязи. В работе анализируется структура и семантика образа «звезда», а также его национальное и индивидуально-авторское наполнение. Образ звезды, постоянно появляющийся во всех стихотворениях Бродского, посвящённых теме Рождества, предстаёт как знак победы Света над Тьмой, подчёркивая ценность жизни человеческой и значимость жизни вечной.

Ключевые слова: Рождество; звезды; национальное сознание; язычество; христианство; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; стихотворения.

Predeina S. A.

Magnitogorsk, Russia

IMAGE OF THE CHRISTMAS STAR IN I. BRODSKY'S POEM "CHRISTMAS STAR"

Abstract. The article deals with the image of the Christmas star in the context of Brodsky's "Christmas star". It shows how this image acquires new shades of meaning when it is related to the most important historical and cultural and moral and philosophical constants of the poet's work. The Slavic and Western European pagan and Christian traditions connected with Christmas are analyzed and their interconnections are examined. The paper analyzes the structure and semantics of the image "star", as well as its national and individual-author filling. The image of the star, which constantly appears in all Brodsky's poems devoted to Christmas, appears as a sign of the victory of Light over Darkness, emphasizing the value of human life and the significance of eternal life.

Keywords: Christmas; stars; national consciousness; paganism; Christianity; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; poems.

Рождество как семиотический мир неоднократно рассматривалось в работах отечественных фольклористов (В. Я. Проппа [Пропп 1995], Ф. И. Буслаева [Буслаев 1848], Е. А. Краснопевицовой [Краснопевица 1989]), философов (А. Ф. Лосева [Лосев 1992, 1994]), культурологов (Г. С. Беляковой [Белякова 1995]) и этнографов (Е. Ф. Карского [Карский 1928], Н. Шабровой [Шаброва]). В русском национальном сознании основной понятийный слой лексемы «Рождество» соотносится с христианским праздником, с памятью о рождении Иисуса Христа. С миром «Рождества» связаны образы, соотносимые с христианскими воззрениями, — это «рождественская звезда» и «рождественская ель». Однако если говорить о «звезде», то у этого образа обнаруживаются и языческие корни. Образ звезды занимает особое место в языческой картине мира, так, например, в славянском заговорном мифопоэтическом пространстве он рассматривается как объект сакрального космологического масштаба. Учёными Н. И. и С. М. Толстыми [Толстой, Толстая 2013] была предложена идея культурной семантики для выявления концептуальной составляющей основной семантической единицы, в частности, лек-

семь «звезда». Можно утверждать, что в образе «рождественской звезды» обнаруживаются как христианские, так и языческие смыслы.

В античном мире, в частности, в Риме, 25 декабря было днём празднования фестиваля, посвящённого Богу небесного света Митре, непобедимому солнцу (*sol invictus*). В 354-м г. н.э. римский епископ Либерий, дабы избавиться от всех видов безнравственности, которые влекли за собой Сатурналии (распутство, пьянство, оргии), издал указ о праздновании Рождества 25 декабря [Hillerbrand]. С того момента день рождения Христа стал знаменоваться днём «Света Миру». Аврелий Августин призывал праздновать Рождество Христово «не как язычники ради этого солнца, но ради Того, Кто сотворил это солнце».

Уже в славянской традиции обнаруживается связь образа звезды с миром света, где «звезда» воспринималась как воплощение идеи неразрывности человека с Небом, как символ небесной силы, дарующий человеку помощь в трудные моменты. В христианской традиции образ «звезды» как небесного тела соотносится с божественным миром, оказывается связан и с фактом рождения Иисуса Христа («Вифлеемская звезда»), и с именованием сына божьего «яркой и светлой утренней звездой». Подобная семантическая ёмкость образа «звезды» делает его максимально привлекательным, особенно для поэтов, учитывающих прежде всего сакральную семантику этого образа, например, Е. А. Боратынского [Рудакова, Абрамзон, Зайцева 2020], М. Ю. Лермонтова [Рудакова 2017: 59–60], Г. Иванова [Ушакова 2017], Н. Заболоцкого [Предеина 2020].

Для И. Бродского Рождество оказалось странно-меняющим миром. В его творчестве сложился цикл «Рождественских стихотворений», первое из которых появилось в далеком 1961 г., последнее — в 1995. Центральным в этом цикле стала «Рождественская звезда», написанная 24 декабря 1987 г. Вынужденный оставить Ленинград, Советский Союз, Бродский всерьез увлекся русским фольклором. Стихотворения, написанные под влиянием народного творчества, представляли собой некий «поэтический прорыв» [Биркетс 1982], в них особо остро выражалось стремление поэта прикоснуться к природе, душе человека, познать смысл жизни.

Само обращение к фольклорным и мифологическим образам перерастало в значимое для Бродского увлечение античной культурой (и греческой, и римской). «Античности присущ прямой — без посредников — взгляд на мир: взгляд никакой оптикой

не вооружённый, когда единственная призма, в которой мир преломляется, — ваш собственный хрусталик, когда даже слеза сознательным усилием из ока вашего удалена, чтоб избежать расплывчатости» [Вайль, Генис 1983].

У Иосифа Бродского были довольно сложные отношения с религией: он не был ни язычником, ни атеистом, ни убежденным христианином. Вопрос христианства рассматривался им не в профессиональной или идеологической, а в историко-культурной и экзистенциальной плоскости. И, наверное, потому лейтмотивным образом в «Рождественском цикле» И. Бродского стал именно образ звезды, символизирующей всепобеждающую силу Света над Тьмой, Любви над Ненавистью. Создавая образ Рождественской звезды, Бродский вобрал опыт, накопленный предшествующей поэтической и культурной традиции, но создал нечто особенное.

Образ звезды в стихотворении «Рождественская звезда» направляет нас не только к Вифлеемской звезде, но и к звёздному небу Канта, и к космосу Платона [Ранчин 2001]. Так, согласно нравственному императиву Канта, звёзды являются доказательством Божественного бытия. «Две вещи наполняют душу всегда новым и всё более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звёздное небо надо мной и моральный закон во мне» [Кант 1963: 499–500], — признавался философ.

Сквозной мотив всей лирики И. Бродского — одиночество — находит своё отражение и в рассматриваемом стихотворении «Рождественская звезда». Самого Иисуса Христа поэт отождествляет со всем человечеством, которое хоть и славится своей многовековой историей, но все же по сравнению с Богом является сущим младенцем — можно провести параллель между этим образом и картиной, представленной в последней строке: «звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца» [Бродский 2020: 402]. Выходит, что весь мир находится под пристальным взглядом своего Создателя. Бог наблюдает за каждым человеком, за всеми его действиями, и, следовательно, ничто не может укрыться от его взгляда. Для Бродского, не по доброй воле покинувшего родину, взгляд Бога — то, что всегда и всюду будет им ощущаться. Поэт, будто этот Младенец, одинокий, в окружении незнакомых «существ», в чужой стране, находится «под присмотром» Отца. Но именно на него одного была возложена великая миссия — нести свет и любовь всему человечеству и «жечь глаголом сердца людей».

В строчке «Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда» заявлена тема сопоставления бесконечно малого с бесконечно большим. Не случайно образы и сына, и отца представлены в равных категориях, выраженных точкой, что доказывает прямую сопоставимость и взаимозависимость «родственных» отношений. Отец не обозначен фигурой более величественной и возвышенной в мировом масштабе, а поставлен в один ряд со своим сыном, который впоследствии будет совмещать в себе черты Бога, доказывая равную значимость и божественности отца, и земного человеческого. В нашем понимании, такая фигура как точка — это нечто маленькое, несущественное, особенно в масштабе Вселенной. Но звезда с земли тоже кажется точкой, однако если к ней приблизиться, то можно увидеть, как она приобретает невероятные размеры. Так же и с младенцем. Он как обычный человек — всего лишь песчинка в этом огромном мире. Но как сын Божий он велик как в пространственном, так и в историческом плане.

«Геометрическая» образность становится предзнаменованием ключевого события стихотворения. Младенец, изучив все ближайшие предметы, устремляет свой взгляд к небу, где «сквозь редкие облака» видна далёкая звезда. Ребёнок (не обычное дитя смертных, а сын Божий, потому слово «ребенок» пишется у поэта с большой буквы) уже с этого момента осознаёт себя чем-то большим, чем обычный человек. Сын человеческий осознаёт себя сыном Божиим; он готов стать тем, кем ему предназначено быть. Но для этого ему нужно отрешиться от всех человеческих земных бытовых забот, возвыситься над реалиями окружающего мира и обратиться к Богу, пусть даже не через слово, а с помощью взгляда. И этого действия достаточно, чтобы получить Отцовское благословение. Проецируя текст произведения Бродского на действительность, можно предположить, что человек только тогда способен найти утешение и помощь у Бога, когда отвлечётся от земных забот, возведет свои очи к небу и устремит свою душу навстречу Богу.

Священное писание учит не возвеличиваться над другими и не гордиться тем, что имеешь; Творец, в первую очередь, дает прощение тем, кто при всём своём величии будет считать себя ничтожнейшим из людей. Поэтому Спаситель у Бродского в контексте рассматриваемого стихотворения оказывается всего лишь мельчайшей точкой в далёкой пещере; несмотря на своё божественное происхождение, он не ставит себя выше людей, он ощущает себя с ними на одном уровне.

Таким образом, образ «Рождественской звезды» можно рассматривать как символ божественного ока, благословляющего Спасителя на подвиг во имя человечества. Однако, как показывает Бродский, Богу Отцу не нужно высматривать «с другого конца Вселенной» своего ребенка, он знает, где он находится, ведь младенец — его порождение и продолжение, ведь Сын — часть его. Невидимая, но глубокая связь святого отца и сына — это настоящее свидетельство глубокого понимания основ христианского учения Бродским.

В стихотворении «Рождественская звезда» находит своеобразное отражение учение о триипостасности Бога: Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Святой Дух. Известно, что Бог един, но троичен в личностях, причём каждая Личность представляет собой не безличную силу, а единую природу. Поэтому, говоря о трёх Ипостасях Бога, мы принимаем во внимание, что они единосущи и имеют нераздельное Божеское естество: Бог существует не в одном лице, но Он един в мыслях и характере. Текст Священного Писания позволяет предположить, что у каждой Личности Бога существуют собственные «функции»: Бог-Отец — Вседержитель, Создатель всего сущего в мире, Бог-Сын — Посредник между Отцом и людьми, а Бог-Святой Дух — Исполнитель всех Божьих замыслов относительно человека в этом мире. Таким образом, в стихотворении «Рождественская звезда» И. Бродского Бог- Отец был точкой на земле, но в то же время — и Светом спасения во всей Вселенной, и этот факт порождает не холодную монотонность выражения, а великую радость.

В заключение стоит сказать, что в трактовке образа «рождественской звезды» И. Бродский учитывал историко-культурные и национальные традиции западной и славянских культур, брал во внимание языческие и христианские смыслы образов «звезды», «Рождества», но в итоге создал свой неповторимый, странно-меняющийся мир, который даже после исследования оставляет послевкусие неразгаданной тайны.

ЛИТЕРАТУРА

Белякова Г. С. «Славянская мифология» М.: Просвещение, 1995. 240 с.

Биркертс С. Журнал “Paris Review”, 1982. № 83.

Бродский И. А. Часть речи: Избранные стихотворения. Л.: Лениздат, 2020. 512 с.

- Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2009. 446 с.
- Буслаев Ф. И.* О влиянии христианства на славянские языки. Опыт истории языка по Остромирову Евангелию, написанный на степень магистра кандидатом Ф. Буслаевым. М.: Унив. тип., 1848. 211 с.
- Вайль П., Генис А.* Газета «Новый американец», 1983. № 173. 7–13 июня.
- Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 4. М.: Мысль, 1963. 542 с.
- Карский Е. Ф.* Славянская кирилловская палеография. Л.: Изд-во АН СССР, 1928. XI. 494 с.
- Краснопевцева Е. А.* Поют дети. М.: Сов. Россия, 1989. 80 с., ноты. (Б-ка «В помощь художественной самодеятельности»; № 10).
- Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития Т. VIII, кн. I и II. М.: Искусство, 1992, 1994.
- Пропт В. Я.* Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). СПб.: Terra-Азбука, 1995. 176 с.
- Предеина С. А.* Концепт «Звезда» в лирике Н. Заболоцкого // *Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов VI междунар. студенч. науч.-практ. конф., 14–15 октября 2020 г.* Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2020. С. 176–180.
- Ранчин А. М.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 462 с.
- Рудакова С. В.* Мотив огня в лирике М. Ю. Лермонтова // *Libri Magistri.* 2017. № 3. С. 56–64.
- Рудакова С. В., Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б.* Образ звезды в лирике Е. А. Боратынского // *Современные достижения университетских научных школ. Сб. докладов национальной научной школы-конференции.* Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2020. С. 217–220.
- Толстой Н. И., Толстая С. М.* Славянская этнолингвистика: вопросы теории. М.: Институт славяноведения РАН, 2013. 240 с.
- Ушакова О. Н.* Семантика образа звезды в эмигрантском сборнике Г. В. Иванова «Розы» // *Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III междунар. студенч. науч.-практ. конф., 22 ноября 2017 г.* Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. С. 279–284.
- Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков. Очерки по истории народных верований. М.: Изд. АН СССР, 1957. 236 с.

Шаброва Н. Этнограф: на Рождество обильно ели, весело гуляли и отпугивали нечисть [Электронный ресурс]. РИА Новости Крым. URL: <https://crimea.ria.ru/society/20160106/1102518057.html> (дата обращения: 11.01.2021).

Hillerbrand Hans J. Britannica // Christmas. [Available from] URL: <https://www.britannica.com/topic/Christmas> (accessed: 11.01.2021).

REFERENCES

Beljakova G. S. “Slavjanskaja mifologija”. M.: Prosveshhenie, 1995. 240 s.

Birkerts S. Zhurnal “Paris Review”, 1982. № 83.

Brodskij I. A. Chast’ rechi: Izbrannye stihotvorenija. L.: Lenizdat, 2020. 512 s.

Bulgakov M. A. Master i Margarita. M.: AST, 2009. 446 s.

Buslaev F. I. O vlijanii hristianstva na slavjanskije jazyki. Opyt istorii jazyka po Ostromirovu Evangeliju, napisannyj na stepen’ magistra kandidatom F. Buslaevym. M.: Univ. tip., 1848. 211 s.

Vajl’ P., Genis A. Gazeta “Novyj amerikanec”, 1983. № 173. 7–13 ijunja.

Kant I. Sochinenija V 6 t. T. 4. M.: ‘Mysl’, 1963. 542 s.

Karskij E. F. Slavjanskaja kirillovskaja paleografija. L.: Izd-vo AN SSSR, 1928. XI. 494 s.

Krasnopeceva E. A. Pojut deti. M.: Sov. Rossija, 1989. 80 s., noty. (B-ka “V pomoshh’ hudozhestvennoj samodejatel’nosti”. № 10).

Losev A. F. Istorija antichnoj jestetiki. Itogi tysjacheletnego razvitija T. VIII. kn. I i II. M.: Iskusstvo, 1992, 1994.

Propp V. Ja. Russkie agrarnye prazdniki: (Opyt istriko-jetnograficheskogo issledovanija). Spb.: Terra-Azbuka, 1995. 176 s.

Predeina S. A. Koncept “Zvezda” v lirike N. Zabolockogo // Mirovaja literatura glazami sovremennoj molodezhi: sb. materialov VI mezhdunar. studench. nauch.-prakt. konf., 14–15 oktjabrja 2020 g. Magnitogorsk: Izd-vo Magnitogorsk. gos. tehn. un-ta im. G. I. Nosova, 2020. S. 176–180.

Ranchin A. M. Na piru Mnemoziny. Interteksty Iosifa Brodskogo. M.: Novoe lit. obozrenie, 2001. 462 s.

Rudakova S. V. Motiv ognja v lirike M. Ju. Lermontova // Libri Magistri/2017/№ 3. S. 56–64.

Rudakova S. V., Abramzon T. E., Zajceva T. B. Obraz zvezdy v lirike E. A. Boratynskogo // Sovremennye dostizhenija universitetskikh

nauchnyh shkol. Sb. dokladov nacional'noj nauchnoj shkoly-konferencii. Magnitogorsk: Izd-vo Magnitogorsk. gos. tehn. un-ta im. G. I. Nosova, 2020. S. 217–220.

Tolstoj N. I., Tolstaja S. M. Slavjanskaja jetnolingvistika: voprosy teorii. M.: Institut slavjanovedenija RAN, 2013. 240 c.

Ushakova O. N. Semantika obraza zvezdy v jemigrantskom sbornike G. V. Ivanova “Rozy” // Mirovaja literatura glazami sovremennoj molodezhi: sb. materialov III mezhdunar. studench. nauch.-prakt. konf., 22 nojabrja 2017 g. Magnitogorsk: Izd-vo Magnitogorsk. gos. tehn. un-ta im. G. I. Nosova, 2017. S. 279–284.

Chicherov V. I. Zimnij period russkogo narodnogo zemledel'cheskogo kalendarja XVI–XIX vekov. Oчерki po istorii narodnyh verovanij. M.: Izd. AN SSSR, 1957. 236 s.

Shabrova N. Jetnograf: na Rozhdestvo obil'no eli, veselo guljali i otpugivali nechist' [Jelektronnyj resurs]. RIA Novosti Krym. [Available from] URL: <https://crimea.ria.ru/society/20160106/1102518057.html> (accessed: 11.01.2021).

Hillerbrand Hans J. Britannica // Christmas. [Available from] URL: <https://www.britannica.com/topic/Christmas> (accessed: 11.01.2021).

Науч. руководитель: Рудакова С. В., д. филол. наук, проф., зав. кафедрой языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

Данные об авторе

Предеина Светлана Андреевна — студент направления 45.03.01 Филология института гуманитарного образования Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова.

Адрес: 455000, Россия, Магнитогорск, пр-т Ленина, 38.

E-mail: lane.predeina96@mail.ru

Author's information

Predeina Svetlana A. — student, Nosov Magnitogorsk State Technical University.

Баландина И. А.

ORCID: 0000-0002-4749-5018

Екатеринбург, Россия

E-mail: balandinairina00@gmail.com

УДК 821.-161.1-1 (Бродский И.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_11

ОРНИТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ИОСИФА БРОДСКОГО

Аннотация. В статье рассмотрена система орнитологических образов в соотносительности с творческой самоидентификацией поэта, выделены три ключевых образа, маркирующих эволюцию орнитологического само-отождествления поэта: петух, ворона, ястреб. Показано, что в создании образов учитывается как фенотипические особенности поведения и внешнего вида птицы, так и культурные коннотации ей присущие. Образ петуха становится отправной точкой в эволюционном пути развития орнитологических образов, как правило образ описан ретроспективно, отражая перелом в мышлении поэта начала 1960-х гг. Образ вороны содержит в себе как идею отчужденности поэта от остального мира, так и отсылает благодаря внешним особенностям данной птицы к национальной самоидентификации. Образ ястреба, реализованный в стихотворении «Осенний крик ястреба», становится логическим завершением эволюционного пути образной самоидентификации и напрямую связан с поэтологической концепцией И. Бродского.

Ключевые слова: орнитологические образы; орнитология; самоидентификация; лирические жанры; творческая эволюция; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы.

Balandina I. A.

Ekaterinburg, Russia

JOSEPH BRODSKY'S ORNITHOLOGICAL IMAGES

Abstract. This article discusses the system of ornithological images in relation to the creative self-identification of the poet. There are three key images that mark the evolution of the poet's ornithological self-identification: a rooster, a crow, and a hawk. Creating these images, Brodsky relies on the characteristics of the behavior and appearance of a real bird, as well as on the cultural context. The image of the rooster becomes the starting point in the evolutionary path of development of Brodsky's ornithological images, it is described retrospectively and reflects the turning point in the poet's thinking in the early 60s. The image of the crow, which appeared later, contains both the idea of the poet's alienation from the rest of the world, and refers by the external features of this bird to the theme of Brodsky's Jewish nationality. The image of a hawk, implemented in the poem «The Autumn Cry of a Hawk», becomes the logical conclusion of the poet's figurative self-identification evolutionary path, combining the features of a rooster and a crow images.

Keywords: ornithological images; ornithology; self-identification; lyric genres; creative evolution; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images.

Орнитологическая образность для многих поэтов — неотъемлемая часть их художественного мира, что закономерно привлекает внимание исследователей¹. Образ птицы для поэзии И. Брод-

¹ См., например: *Анисимов К. В.* Порывая «всякую связь с землёю». Орнитология бунинского травелога «Тень птицы»: поэтика и смысл / Анисимов К. В. Вестник Томского государственного университета. 2020. № 454. С. 5–11.; *Бельская Л. Л.* Ласточка в русской поэзии / Бельская Л. Л. // Русская речь. 2013. № 2. С. 45–51.; *Блищ Н. Л.* Литературная орнитология: Гоголь — Ремизов — Сирийн — Соколов / Блищ Н. Л. // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1 (1). С. 93–97.; *Колчина Ж. Н.* Образ-символ кукушки в поэтическом мире А. Ахматовой (мифологизация времени и пространства) / Колчина Ж. Н. // Грехнёвские чтения. 2007. С. 103–107.; *Райкова И. Н.* Международная междисциплинарная гуманитарная научная конференция «Птица как образ, концепт, знак» / Райкова И. Н. // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2017. № 4 (28). С. 130–134.; *Скворцов А. Э.* Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика / Артём Скворцов. М.: ОГИ. 2015. 528 с.; *Скрипова О. А.* «Быть голубкой его орлиной»: образы птиц в книге стихов М. Цветаевой «Ремесло» / Скрипова О. А. // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 207–212.

ского столь же важен, как, скажем, ласточка для О. Мандельштама или кукушка для А. Ахматовой. Это и снегирь, отсылающий к Дер-жавину, и чайка — неотъемлемая деталь Ленинградского и морского пейзажа, и орел, в том числе двуглавый, «еврейская птица ворона» и ястреб, ставший автометафорой поэта в стихотворении «Осенний крик ястреба».

Функциональность орнитологических образов связана с пространственной вертикалью поэтического мира И. Бродского, контрастом земли и неба, времени и вечности, несвободы и возможности свободного полета. С определенного времени птицы и птички стаи становятся символом возможности/невозможности возвращения домой: тема эмиграции Бродского и тоска по родине неоспоримо отражаются в его стихотворениях, и собственная физическая несвобода сублимируется в том числе в отождествлении себя и своего духа с безвременным и неограниченным ничем образом птичьего полета.

Образный строй лирики Бродского дает возможность говорить и еще об одной важной роли птичьих образов — как способе и одном из вариантов самоидентификации. Остановимся на трех очевидных образах, смысловая значимость которых, на наш взгляд, прямо связана с самоописанием Бродского, прежде всего, как поэта: петух — ворона — ястреб.

Образ петуха у Бродского, помимо прямого отношения к сельскому пейзажу, предстает неоднократно как символ обновления, внутренней жизни и пробуждения: «*В этом силлом хрипении, / за годами, / за веками, / я вижу / материю времени, / открытую петухами*» [Бродский 1992 (I): 22]. В обращении поэта к самому себе образ петуха не утрачивает семантики жизни и внутренней энергии: «*Былое упоительней грядущего. / И прожитым уверенней дышу. / Ни облика, ни голоса петушьего / теперь уже в себе не нахожу*» [Бродский 1992 (I): 201].

В данном случае признание исчезновения у себя «петушьих» черт — яркости внешнего вида и громкости голоса, становится символом определенного психологического сбоя, возможно, связанного с событиями начала шестидесятых годов (дело Шахматова и Уманского). Впрочем, допустимо и другое толкование. В разговорном языке существует выразительный фразеологизм «пустить петуха» — сфальшивить при пении, сорваться на высокие писклявые ноты. Если брать во внимание данное значение «петушьего голоса», можно судить о внутреннем развитии поэта, об осознании им изменений в своей личности. В беседе с Соломоном Волковым

Бродский вспоминает о душевном переломе, произошедшем в нем в тот период: «Один такой момент я помню очень отчётливо, это было в году в 62-м. Я написал стихи: “Все чуждо в доме новому жильцу”. На самом-то деле это, конечно, не про жильца, это метафора такая была. Потому что я вдруг понял, что стал не то чтобы новым человеком, но что в то же тело вселилась другая душа. И мне вдруг стало понятно, что я — это другое я. С тех пор такого порядка перемен со мною, пожалуй, не происходило» [Волков 2000: 168].

Образ петуха — отправная точка в эволюции орнитологическом самоотжествлении Бродского. Вторая — появление образа вороны. Ворона (но не собирательное «вороньё») в лирике Бродского имеет три основных значения: элемент городского пейзажа, еврейская птица и «белая ворона» как символ обособленности поэта от общества. Впрочем, последние два значения чаще всего неразрывно связаны друг с другом. Добавим — характерные фенотипические черты этой птицы становятся регулярной отсылкой к теме национальности, что со всей прямотой явлено в стихотворении «Воронья песня» (1964):

*Извивайся, червяк чернильный
в клюве моем, как слабый, которого мучит сильный;
дергайся, сокращайся! <...>
Знать, в холодную пору, мертвые рожи, рта вам
не выбирать, и скажите спасибо нам, картавым!*
[Бродский 1992 (I): 303]

Следующее упоминание вороны также открыто связано с самоопределением поэта и его чувством собственной чужеродности: национальность, в детстве служившая предметом насмешек и гонений, его нонконформизм и сама суть предназначения — поэзия, становятся основой для понимания себя «белой вороной»: «Вот я весь пред тобой, словно пенек из снега, / горло вытянув вверх — вран, но белес, как аист...» [Бродский 1992 (I): 308]. В последний раз образ вороны появляется по отношению к самому себе у Бродского в 1980-х годах и подсвечен трагической интонацией:

*То ли сыр пересох, то ли дыханье сперло.
Либо: птица в профиль ворона, а сердцем — кенар.
Но простая лиса, перегрызая горло,
не разбирает, где кровь, где тенор.*
[Бродский 1994: 20]

Одновременно с вороной (в шестидесятые годы) появляется в лирике Бродского образ попугая. У данной птицы в культуре имеются весьма конкретные коннотации — попугай рассматривается как символ бездумной, пустой болтовни, шутовства и подражательства. Именно сема подражательства и отражается у Бродского, когда он рядом с этой птицей ставит «я». Впрочем, стихотворение «Одной поэтессе» сложно воспринимать как серьезную автохарактеристику Бродского: «Я эпигон и попугай. Не вы ли/жизнь попугая от себя скрывали?/Когда мне вышли от закона «вилы»,/я вашим прорицаньем был согрет» [Бродский 1992 (I): 431]. В интервью с Валентиной Полухиной Бродский на уточняющий вопрос: «– Ваше стихотворение «Одной поэтессе» обращено, случайно, не к Белле Ахмадулиной? — отвечает: — Да нет же. Белла тоже почему-то приняла их на свой счет. Просто к одной знакомой, которую я с таким же успехом мог бы назвать астронавтом, а назвал поэтессой, несколько иронически, может быть, даже оскорбительно» [Полухина 2009: URL].

После эмиграции в поэзии И. Бродского появляется образ ястреба, наиболее полно воплотивший себя в стихотворении-автометафоре «Осенний крик ястреба» (1975). Н. Д. Арутюнова рассматривает автометафору как комбинацию метафоры и метаморфозы, своеобразного языкового превращения: «На “перекрестке” метафоры и метаморфозы возникает автометафора — метафорическая самоидентификация поэта, проливающая некоторый свет на психологию творчества. <...> Автометафора, по-видимому, рождается из непосредственного ощущения» [Арутюнова 1990: 30]. Ястреб Бродского передает мироощущение поэта, становится воплощением его концепции поэта, не случайно Бродский называл это стихотворение в ряду самых любимых. Образ ястреба как альтер-эго поэта — результат длительных внутренних поисков. А. Скворцов приводит в своей статье, посвященной этому стихотворению, цитату из шуточного послания Бродского В. Соловьёву и Е. Клепиковой, датированного 1972 годом: «“А вообще они похожи/на двух смышленных голубей,/что Ястреба позвали в гости,/и Ястреб позабыл о злости” (цит. по: Соловьёв 2002: 87)» [Скворцов 2015: 111].

Идея подвластности поэта языку — это одна из главных мировоззренческих и эстетических концепций Бродского. Скворцов считает «Осенний крик ястреба» их иллюстрацией: «Поэт, по Бродскому, всегда старается взять нотой выше, идеей выше — и сухая

теория мастерски воплощается им в трагический и зримый образ» [Скворцов 2015: 114].

Петушиный крик и вороний профиль трансформируются в новый, иного уровня образ, образ ястреба, птицы одинокой, оторванной от земли: «Птицу поднимает стихия воздуха — поэта влечёт за собой стихия языка. Душераздирающий крик ястреба, “не/предназначенный ни для чьих ушей”, есть не что иное, как песнь современного поэта, обращённая в пустоту» [Скворцов 2015: 114].

Большая часть стихотворения отдана описанию пейзажа. Возможно, за подобную детализацию Э. Лимонов назвал Бродского «поэтом-бухгалтером» — подробные перечисления мельчайших элементов пейзажа в тесноте стихотворного ряда кажутся чрезмерными, неуместными, но вместе с этим создают живописную, реальную картину, вид с высоты птичьего полета. Ястребиный (= поэтический) глаз способен разглядеть разбитую скорлупу в алую крапинку или «пустоту в лице ребенка, замершего у окна». Возникающее сравнение плюсны с пальцами рук переводит ястребиный образ в человеческий: «...он парит в голубом океане, сомкнувши клюв, // с прижатою к животу плюсною // — когти в кулак, точно пальцы рук...» [Бродский 1992: 377].

А с возгласом «Эк куда меня занесло!» — даже «слишком человеческим». Точка невозврата пересечена, ветер-помощник становится ветром пленившим, озлобленность и отчаяние в попытках вернуться туда, куда уже не попасть, выталкивает только выше и выше, в безвоздушное пространство: «Он опять // низвергается. Но как стенка — мяч, // как падение грешника — снова в веру, // его выталкивает назад. // Его, который еще горяч!» [Бродский 1992: 378].

Его, который еще горяч. 1975 г. — Бродскому тридцать пять лет. «Земную жизнь пройдя до половины...» — до половины, а уже отчаяние, переход через точку невозврата и понимание собственной обособленности от остального мира где-то далеко в ионосфере, в пространстве материй, выше обыденной жизни. Остается только кричать: «И мир на миг // как бы вздрагивает от пореза» [Бродский 1992: 379].

Творчество Пушкина, Мандельштама, Маяковского, Ахматовой, Бродского — это все тот самый крик поэта-ястреба, сгорающего в стратосфере, от которого мир только на мгновение вздрогнет, как от болезненного укола или пореза. Вздрогнет и снова заживёт, как прежде, и заметит лишь паутину-сеть звуковых волн,

трещин на куполе неба-мироздания, созданных этим отчаянным криком. И слова-перья все же опадут вниз пеплом-снегом, и трещина в мироздании срастется. И осенний, последний крик означает собой приход зимы, а английские дети увидят снег, и будут по-английски кричать «Зима, зима!» Поэт остается и сгорает в мире идей, как ястреб в ионосфере, чтобы вернуться на землю не самому — словами, оставшимися после него. Пожалуй, в этом и есть цель поэта, творца — сгореть, но остаться в вечности трещинками-кружевами на небосводе.

Бродский обращается к жанру длинного стихотворения, его размер и рифмовка уходят корнями к оде Горация, повторяя и «птичий сюжет», в котором лебедь сменяется ястребом. Повышенная сложность стихотворного текста, заставляющая возвращаться к предыдущим строкам, чтобы снова поймать убегающую сложную рифму, передает и ощущение тяжести взлета. Строфы нельзя разделить, в редких случаях они не связаны между собой оборванным в конце одной и продолженным в конце другой строфы предложением. Перечисления без союзов создают ощущение спешки, какой-то сбивчивости, и оттого нарастает всё большее ощущение тревоги, чтобы оборваться в самом конце детским криком.

От петуха до ястреба можно проследить тот самый невозвратный полет: подъем от не летающего, но кричащего петуха, к способной летать одинокой белой вороне, а от неё к взмывшему слишком высоко, надрывно кричащему, обречённому на одиночество ястребу.

За последующие двадцать лет творчества воздушные потоки так и не позволяют ястребу-поэту опуститься ниже. Образ ястреба «не отпускает» поэта, он появляется как символ неизбежности, подтверждая тем самым свою неразрывную связь с личностью поэта:

*Скорлупа куполов, позвоночники колоколен.
Колоннады, раскинувшей члены, покой и нега.
Ястреб над головой, как квадратный корень
из бездонного, как до молитвы, неба.*

[Бродский 1994: 47]

Настолько отличные друг от друга, но выстроенные поэтической судьбой в строгую последовательность, образы петуха, вороны и ястреба оказываются логическими продолжениями друг дру-

га с кульминацией в высшей точке смертельного осеннего крика ястреба в поэтическом космосе.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н. Д. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз./Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. 512 с.

Бродский И. Собрание сочинений в 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1995.

Бродский И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. 479 с.

Бродский И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. 479 с.

Бродский И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. 448 с.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским/Вступительная статья Я. Гордина. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. 328 с., ил.

Скворцов А. Э. Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика/Артём Скворцов. М.: ОГИ, 2015. 528 с.

Полухина В. Иосиф Бродский: Мой враг — вульгарность/Полухина В. П. // Российская газета. Федеральный выпуск № 186 (5010), 2009 [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2009/10/02/brodskij.html> (дата обращения 25.12.2020).

REFERENCES

Arutyunova N. D. Teoria metafory: Sbornik: per. s angl., fr., nem., isp., polsk. yaz./Vstup. st. i sost. N. D. Arutyunovoy; obsch. red. N. D. Arutyunovoy i M. A. Zhurinskoy. M.: Progress, 1990. 512 s.

Brodsky J. Sbranie sochineniy v 4-h tomah. SPb.: Pushkinsky fond. 1992–1995.

Brodsky J. Sbranie sochineniy v 4 t. T. 1. SPb.: Pushkinsky fond, 1992. 479 s.

Brodsky J. Sbranie sochineniy v 4 t. T. 2. SPb.: Pushkinsky fond, 1992. 479 s.

Brodsky J. Sbranie sochineniy v 4 t. T. 3. SPb.: Pushkinsky fond, 1994. 448 s.

Volkov S. Dialogi s Iosifom Brodskym/Vstupitelnaya statia Y. Gordina. M.: Izdatelstvo Nezavisimaya Gazeta, 2000. 328 s., il.

Skvortsov A. E. Poetycheskaya genealogia: Issledovania, stat'i, zametki, esse i krityka/Artyom Skvortsov. M.: OGI, 2015. 528 s.

Polukhina V. Iosif Brodskiy: Moi vrag — vulgarnost/Polukhina V. P. // Possiyskaia gazeta — Federalniy vypusk. № 186 (5010), 2009. [Available from] URL: <https://rg.ru/2009/10/02/brodskij.html> (accessed: 25.12.2020).

Науч. руководитель: Снигирева Т. А., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Author's information

Баладина Ирина Александровна — студент третьего курса филологического факультета Уральского федерального университета.

Адрес: 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19.

E-mail: balandinairina00@gmail.com

Balandina Irina Alexandrovna — 3rd year student of Philologic Department of Ural Federal University.

Ершова М. Е.

ORCID ID: 0000-0001-6821-3983

Челябинск, Россия

E-mail: masha.ershova.00@bk.ru

УДК 821.131.1-31 (Эко У.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_12

ОСТРОВ У. ЭКО: ОТ INFERNO К PARADISO

Аннотация. В данной статье рассматривается образ острова в романе У. Эко «Остров накануне», как мифологического, метафизического и субъективно воспринятого пространства. Замкнутый и удалённый от мира цивилизации локус обрастает разнообразными смыслами в зависимости от мечтаний героя о возлюбленной, его обращений к прошлому и т. д. В исследовании выявляется взаимосвязь между физическими и психическими состояниями Роберта и его интерпретацией острова. Герой проходит путь от полного неприятия острова, где всё ему кажется чужим и враждебным до слияния своего «Я» и Суши и даже до ощущения некоторого превосходства над ней, так как она подчиняется его фантазии и воле. Таким образом, общую логику восприятия острова героем можно определить как движение от ада к раю, от дисгармонии к красоте.

Ключевые слова: острова; робинзонада; мифологемы; романы; итальянская литература; итальянские писатели; литературные герои; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Ershova M. E.

Chelyabinsk, Russia

THE ISLAND OF U. ECO: FROM INFERNO TO PARADISO

Abstract. This article examines the image of the island in U. Eco's novel "The Island of the Day Before", as a as a mythological, meta-physical and subjectively perceived space. The locus, closed and remote from the world of civilization, acquires a variety of meanings, depending on the main character's dreams of his beloved, his references to the past etc. This study reveals the relationship between the physical and mental states of the protagonist and his interpretation of the island. The main character's goes from complete rejection of the island, where everything seems alien and hostile to him, to the fusion of his "I" and Land and even to the feeling of some superiority over her, since she obeys his imagination and will. Thus, the general logic of the character's perception of the island can be defined as a movement from hell to heaven, from disharmony to beauty.

Keywords: islands; robinsonade; mythologemes; novels; Italian literature; Italian writers; literary heroes; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Творчество У. Эко нельзя назвать неизученным. Ему посвящены многие обзорные, критические и литературоведческие статьи, очерки, заметки, книги. Первые исследования приходятся на вторую половину 80-х гг. прошлого века ("Umberto Ecos 'Der Name der Rose': Forschungsbericht und Interpretation; mit einer kommentierten Bibliographie der ersten sechs Jahre internationaler Kritik (1980–1986)" Stauder Th.; "Naming the rose: essays on Eco's 'The name of the rose'" Inge Milton Thomas) и посвящены анализу дебютного романа автора — «Имя розы». Большое количество русскоязычных работ было написано в период с 2010 по 2019 гг. («Архитектура как акт коммуникации в работах Умберто Эко» Н. А. Чеботарёва; «Историко-философский анализ теории знака в творчестве Умберто Эко» Э. М. Кургиева и др.). Всплеск интереса к творчеству У. Эко произошёл в 2016–2017 гг., что связано, вероятно, со смертью писателя в феврале 2016 г.

Можно выделить ряд проблем, к которым наиболее часто обращаются авторы литературоведческих статей и монографических

исследований, посвящённых роману «Остров накануне» (“L’isola del giorno prima”, 1994), являющемуся предметом нашего исследования.

Он рассматривается как пример постмодернистского текста, в связи с чем возникают темы: «хаотичности структуры» [Галатенко: URL], открытости композиции произведения, текста как «приключенческой игры с главным героем, который управляется игроком» [Качоровская: URL], роли автора-игрока, знаковой структуры, построенной на «ограниченности семиозиса, статике знаков» [Пронина: URL].

«Остров накануне» является робинзонадой — одним из вариантов географического романа приключения, «апологией существования личности вне общества» [Николюкин 2001: 881–882], главные мотивы которой — мотивы одиночества, выживания и самосохранения цивилизованного человека с гуманистическими убеждениями, становления человека в преодолении трудностей. Неотъемлемая часть робинзонады — образ острова как замкнутого и удалённого от мира цивилизации локуса, так как именно замкнутость художественного пространства даёт возможность автору построить концентрирующееся вокруг героя экспериментальное поле.

Читатель романа У. Эко «Остров накануне» видит Остров, с одной стороны, глазами потерпевшего кораблекрушение героя, с другой — глазами автора. Рассказчик, в руки которого попали записки Грива, говорит об Острове как о географической точке — его взгляд объективен. Главный герой субъективен в оценке Суши и рассматривает её через призму своих чувств и эмоций. Остров напрямую связан с Робертом: с его состоянием, опытом (не только своим, но и чужим), с его знаниями и взглядом на мир. Каждый, кого встречает герой, накладывает на него свой отпечаток, изменяя как самого Грива, так и Остров. В результате образ Суши постоянно преобразуется, он приобретает новые черты или утрачивает старые.

Общую логику восприятия острова героем в качестве гипотезы можно определить как движение от ада к раю: если изначально остров предстает местом неустойчивости, дисгармонии и разрушения привычного прямого порядка, то со временем остров обретает красоту, лад и притягательность.

В начале Остров вызывает у юноши только чувство безысходности. Роберт ещё не может разглядеть Остров, но он слышит разнообразные необычные звуки, доносящиеся с него, ему мерещится благоухание — он вспоминает осаду в Казале, и, проведя с ней

параллель, находит своё настоящее положение зеркальным отражением события, участником которого он был десять лет назад. Суша напоминает о невозможности спастись. Возникает мотив зеркала, в котором изображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него: «Жизнь вся протекла между двумя осадами, и одна явилась зеркалом другой, с тем исключительным различием, что ныне, при замыкании десятилетнего круга, водная преграда была уж чересчур надежной и чересчур окружной» [Эко 2016: 36]. Для автора большого семиотического исследования «Зеркало» (1980) У. Эко, отражающий объект — объект неоднозначный, не обладающий собственно знаковыми функциями. Зеркальное отражение становится семантически значимым только в связи с верой в его мистические свойства, наполнения его субъективными смыслами, возникновение смысловых «зияний» «символического/утилитарного» [Левин 1988: 6], «видимой и невидимой части копии» [Левин 1988: 8], действительности/иллюзии, чужого/своего, внешнего/внутреннего» [Левин 1988: 10], проницаемого/непроницаемого. Отражение в романе «Остров накануне» — форма рефлексии героя. Он наблюдает за своим поведением со стороны, подвергает анализу свои ощущения десятилетней давности и сравнивает их с теми, что он испытывает сейчас.

Со временем к Роберту приходит осознание того, что, несмотря на боль, он жив. Это понимание преображает Остров — он «превращается в анаграмму иного тела, которым он [Роберт] воцарился обладать» [Эко 2016: 86]. Грив связывает жизнь с возможностью любить и мыслить. И чувство, и идея для него должны находить физическую форму, в которой будут воплощены, так как в противном случае они могут утратить свою силу и ясность. Роберт ищет объект, на который могла бы быть направлена его страсть к Лилеи. Такими объектами становятся корабль и Остров. Если возлюбленная была олицетворением страсти (образ возлюбленной тесно связан с образом демоницы Лилит, которая завладевает воображением мужчины), то «Дафна» и Суша являются олицетворением самой Лилеи в её отсутствие. Отсюда мотив бреда героя, его стремление во всём разглядеть черты возлюбленной. Здесь же возникает другая параллель, — Лилея и «Дафна» — которая отсылает к греческой мифологии. Так, мотив превращения в романе соотносится с мифом об Аполлоне: в мифе Дафна превращается в дерево, в романе образ Возлюбленной сливается с образом корабля и Острова. Суша

соединяет в себе черты Дафны и Лилеи, которые принадлежали к идеально-пасторальному миру небожителей, закрытому для смертного. Связь образуется не только между Островом и Возлюбленной, но и между Островом и «Дафной»: «Он страдал и по Острову, который был не его, и по кораблю, который был его, из-за недоступности обоих: первого по причине далека, второго по причине загадки <...> И оба оказывались как бы на месте возлюбленной, обманывавшей его» [Эко 2016: 88]. В результате такого наложения образов корабль обретает черты острова (но не природного, а рукотворного) и выполняет его функции, а Суша — черты корабля, его способность к движению и изменению: остров то приближается к Роберту, то отдаляется от него. Целостность мира утрачена и ценности, составляющие объект стремления и вожделения героя, соотнесены с двумя пространственными объектами, между которыми возникает «гидрофитный порог» [Сейбель 2019: 152] — прибрежная полоса, приводящая героя в отчаяние своей непреодолимостью.

Следующим шагом героя на пути к пониманию Острова становится апроприация пространства через метафорическое наименование. Наделение чуждого и непонятого Словом — один из сквозных мотивов культуры, актуализированный модернизмом («Любая вещь может быть Господом Богом. Нужно только ей сказать» [Рильке 1999: URL]) и постмодернизмом как поиск «праслова», «претекста» (можно вспомнить «Нарцисса и Гольдмунда» Г. Гессе, «Хазарский словарь» М. Павича и т. д.). Роберт называет Сушу «Недосыгаемой Близостью»: «Красивая фигура речи привела его второй раз за протекающие сутки к тематике несходного сходства между Сушей и его Госпожой» [Эко 2016: 123]. Таким образом, работа мысли Роберта, его чувства к Лилее меняют окружающий его мир. Остров претерпевает наибольшие изменения, потому что он самый призрачный: он более других объектов, находящихся в поле зрения юноши, отдалён от «Дафны». Герой не может разглядеть Сушу, поэтому, проводя аналогии и создавая абстрактные образы, он сам «додумывает» её, приписывая ей черты, которые есть у Возлюбленной.

Когда Роберт решает исследовать берега с помощью найденной им наблюдательной трубы, он обнаруживает пространство, отличное от мира цивилизации, где «всё растительное крепко и мощно; в то же время непрочно всё, из чего состоит животный мир». Сравнив флору и фауну Острова со знакомой европейской природой, Грив называет эту Землю «наоборотным миром» [Эко 2016: 126]

и приходит к соответствующему выводу: вести себя здесь надо «вопреки прирожденному инстинкту» [Эко 2016: 126]. В романе вновь возникает мотив отражения и зеркала, которое «принимая в себя один лишь угол маленького пространства, <...> отсылает глазу сферический космос, безграничный и обеспамятевший» [Эко 2016: 128]. То, что видит герой, похоже на отражение в вогнутом зеркале, что в данном случае может служить моделью гиперболы [Левин 1988: 10] — хоть Суша и похожа в деталях на привычный Роберту мир (герой сравнивает то, что видит, со знакомыми ему объектами: птиц — с цветными стёклами, листья растений — с орудиями труда и т. д.), всё же она более разнообразна: здесь больше звуков («Роберт снова присутствовал при пробуждении птичьего грая и, не в пример первому разу, осознал, до чего искусно подобраны эти ноты, особенно в сравнении с простым чириканьем его отроческих утр» [Эко 2016: 126]), больше причудливых растений и птиц («Труба позволяла ему разглядеть веретенообразные и пулевидные, покрытые оперением тулова, перепархивание черных или неопределенно-узорчатых птах, валившихся с высокой вершины деревьев на землю в умопомрачении Икара, зовущего гибель. Внезапно ему даже померещилось, будто какое-то дерево, должно быть, китайский померанец, стрельнуло в небо одним из своих апельсинов, шаром цвета огненного корунда...» [Эко 2016: 126–127]). Природное богатство Острова настолько велико, что он, отдаляясь от мира цивилизации, становится эквивалентом иного мира, Эдема. Поэтому пение птиц, из какофонии превращается в искусное сочетание необычных новых звуков. Возникает ситуация противоположная той, когда Роберт впервые услышал доносящийся с Острова щебет, вызывавший в нём тогда тревожные воспоминания. Однако, несмотря на всю красоту, привлекательность и даже «божественность» Суши, герой ставит мир цивилизации выше, «памятуя, что там он повстречал Прекрасную Даму» [Эко 2016: 127], а наблюдаемый им Остров, хоть и необычен своими обитателями, всё же не может создать столь же совершенное творение и лишь пытается приравняться к нему.

Грив уже представляет себя на этой Островной Земле. В его воображении возникает образ Эдемского сада, а вместе с ним и библейские мотивы. Для него это место «не затронутое ни Вавилоновым грехом, ни всемирным потопом, ни незапамятным адамовым проступком» [Эко 2016: 128]. Остров тут же становится сакраль-

ным местом, а потому скрытым от глаз жаждущих найти и захватить его. Роберт приходит к ещё одному выводу: нельзя нарушать Целомудрие Суши своим присутствием, можно лишь издалека «созерцать красоты, не касаясь их» [Эко 2016: 128]. В этом герой видит совершеннейший вид любви — любовь на расстоянии, но не обладание. Теперь в сознании Роберта только Остров соотносится с образом Лилеи, так как он обладает качеством, которого нет у корабля — недоступностью.

Помня уроки Сен-Савена, который «учил выковывать желание с помощью литературной речи» [Эко: с. 156], и Иммануила, приучившего давать всему видимому «Метафорические Именования», главный герой преобразует визуальный образ Острова в женское тело. Стоя в бреду над картой, он видит «любимое тело в полукружности грудей-груд-гряд, уподобляет волосы струению течений в меандрах архипелагов, полуденные капельки пота на лбу соотносит с капельными знаками брызг-бризов и видит в голубизне таинственной океанской пустыни потаенную полноту голубых ее очей» [Эко 2016: 157]. Карта из обобщённо-абстрактного изображения поверхности Земли превращается в портрет, где каждый элемент, будь то родники, дороги, «жилы минералов», соотносится с частями тела возлюбленной. Как на картинах Джузеппе Арчимбольдо портретом становился натюрморт, так здесь пейзажная зарисовка становится портретом. Два образа сливаются в один, обретают общий облик. При этом, с одной стороны, одушевляется изображение Острова и, как следствие, сам Остров, с другой — обожествляется образ Лилеи, ставшей духом Острова, которую Роберт уподобляет Афродите.

Этапной в восприятии острова становится встреча Роберта и фатера Каспара, который посвящает героя в тайну Острова, лежащего на первом меридиане. Старик опирается на познания в астрономии и географии и на Святое Писание, как на самый авторитетный источник, когда доказывает, что именно на видимой ими Суше состоялось «Начало первого мирового дня» [Эко 2016: 297]. Если раньше пониманию главного героя было доступно только пространство Острова, то теперь он узнаёт тайну его времени. Далёкая Суша остаётся особенным миром, но иная проявляется уже не только в окружающей природе и внешнем облике — день здесь наступает раньше, чем в остальных частях света. Роберт осознает, что причащен чуду: прямо напротив него лежит Земля, попав

на которую, можно совершить путешествие в прошлое и изменить его. Остров тесно связан с божественным промыслом: здесь начался отсчёт времени, отсюда же, по словам фатера Каспара, Господь черпал вчерашнюю воду и «переливал её в сегодняшний мир» [Эко: с. 305] во время Всемирного потопа. Обнаруживается его иллюзорность — он не существует в сегодняшнем дне, но существует в параллельном мире: «Остров <...> обрелся в нереальности, в небытии предыдущего дня» [Эко 2016: 352].

Еще один способ характеристики острова в романе — соотнесение его с «эмблемой», придуманной Робертом, — голубицей цвета Пламени, которая могла обитать, по словам Каспара, только на «острове имени Соломона». Эта загадочная птица одним своим видом сообщала о чудесах места и о спрятанных богатствах: её крылья «покрыты серебром», а перья из «чистого золота» [Эко 2016: 318].

Узнав о том, что фатер Каспар был на Острове, Роберт уже не думает о Суше как о непорочном объекте, до красоты которого нельзя дотрагиваться. Теперь он «вожделел причаливань» [Эко 2016: 352]. Островная Суша всё ещё заключает в себе образ возлюбленной героя, но помимо этого она становится его целью и смыслом жизни. Остров символизирует смутные желания, влечения и надежды Грива, воплощает вечную юность, встречи, преображение.

Остров как особый локус имеет, помимо горизонтальной, вертикальную семиотическую ось (аналогичную дантовой), где «низ» оси — это уровень, на котором существует главный герой, а «верх» — уровень божественного, совершенного. Если на «нижнем» уровне Остров воспринимается как конкретный географический объект, характеризующийся определёнными широтой, длиной и часовым поясом, то на уровне «верхнем» Суша утрачивает свою конкретность, материальность, она становится средоточием символов, и сама превращается в символ, который не может иметь единого универсального толкования, недостижимый и непостижимый идеал. Роберт не сможет «завладеть» берегом Суши из-за того, что тот лежит в иной системе координат.

Путешествие по этой оси оказывается возможным лишь в бессознательном состоянии. Поскольку Остров не воспринимается Гривом как реальное место и переходит в категорию мистического, то попасть туда герой может только в состоянии изменённого сознания — сна, бреда, лихорадки. Феррант, являясь вымышленным

Робертом персонажем, может без труда туда проникнуть. Двойник главного героя, являясь полной его противоположностью, лишён силы чувств и эмоций брата-близнеца, а потому для него Остров — лишь одно из ключевых мест действия.

Остров для Роберта — это динамичный локус, пространственные и временные характеристики которого меняются в зависимости от психического и физического состояния героя. В особенности это касается недоступной его зрению части Суши — герой может лишь предполагать, что происходит на противоположном берегу. За пределами видимого остров бесконечен, так как всецело зависит от воображения героя, его авторской фантазии. По этой же причине Суша вмещает в себя всё, что Грив способен вообразить: Ферранта, фатера Каспара, Иисуса в образе голубицы, Лилею. Грив бессознательно заполняет пространство невидимой стороны, «заселяя» туда героев своего романа и заставляя их взаимодействовать друг с другом и с окружающим миром. Остров, таким образом, совмещает в себе черты реального, зримого и фантастического, иррационального, загадочного.

Следующий этап становления образа Острова — возникновение фантастической истории, произошедшей на нём, зарождение мифа об Острове и Иисусе. В бреду Роберт узнаёт, что недалеко от Суши находится место заключения Иуды, его чистилище. Это «другой универсум» [Эко 2016: 511], который живёт рядом с земным и внутри него, это мир, в котором Христос ещё не воскрес. Феррант оставил наголовник Иуды на Острове, тем самым нарушив ход времени — теперь там бесконечно долго длится четверг тридцать третьего года, день накануне распятия Иисуса. На этот остров Феррант перенёс и самого Христа, чтобы не позволить ему умереть и воскреснуть. Остров становится одновременно и тюрьмой Иисуса, откуда он «стремится убежать в облиии голубицы Цвета Пламени» [Эко 2016: 514] и местом его спасения от распятия. Остров, таким образом, превращается в фантастическое место, связанное с судьбой всего человечества, грех которого не будет искуплён. Земля, наблюдаемая с «Дафны», становится сценой для предстоящей мистерии, местом, где ждёт освобождения Христос и где возможно столкновение абсолютного зла и абсолютного добра: «Христос ждал его на Острове, чтобы смочь пролить кровь за людей, и Роберт остался Его единственным мессией» [Эко 2016: 516].

После бреда, вызванного вкусом камень-рыбы, герой впервые задумывается о смерти, которую до сих пор не воспринимал всерьёз. Жизнь теперь представляется ему суетной и короткой, смерть — жертвенной и возвышенной: «Опыт Благого Умирания, в котором через смирение обретается лёгкость» [Эко 2016: 520]. Остров, остающийся на протяжении всего времени неизменным, превращается в символ суетного существования Роберта, его пустых земных стремлений, чувств: «Остров же не переменился; только вот от Роберта после утраты Личины он как будто отплыл по течению» [Эко 2016: 525]. Роберт снова чувствует себя обычным человеком, для которого Остров вновь стал недоступным.

Невидимая сторона Острова даже после выздоровления героя остаётся опасной и безобразной, она лишает красоты всё, что туда попадает, и несёт гибель. Роберт представляет, как Лилея сама попадает на противоположный обозреваемому с «Дафны» берег Острова, и изуродованная стихией и временем, умирает. Эта сторона — полная противоположность той необыкновенно прекрасной, дарующей жизнь стороне, которую Роберт видит. Лилея становится бесценным спрятанным на Острове сокровищем, которое непременно должно быть найдено. Возникает ещё одна параллель — Хистос и возлюбленная. Их соединяет ещё один важный мотив — мотив ожидания, веры, необходимости спасения. Остров не позволяет обрести свободу. Роберт воображает себя героем игры, цель которого — достичь берега Суши. В случае победы он обретёт «счастье увидеть Её, обрести Её» [Эко 2016: 558], он простится с одиночеством, которое внушал ему Остров, в случае проигрыша, он расстанется с жизнью. Лилею же Роберт представляет в тех же условиях, в каких оказался он сам, когда попал на «Дафну». Героиня становится отражением Грива: «Лилея оказывалась в положении, в котором просуществовал он сам неисчислимо протяжные времена, на расстоянии двух гребков от Острова; а Роберт затеривался в океане, передавав Лилее свою былую надежду, и удерживал ее в живых, в состоянии вечного стремленья» [Эко 2016: 558]. Всё вокруг, включая Остров и Лилею, начинает существовать по законам, придуманным Робертом: «Время остановится для него, а значит, и для Острова, и до бесконечности отложится гибель Лилеи, так как все, что происходит с Лилеей, зависит только от его авторской воли. Приостановится его жизнь, замрет история Острова» [Эко 2016: 558]. Главный герой чувствует, что его жизнь, связанная с жизнью возлюбленной, оказывается теперь зависима и от Острова,

от его течения времени. Суша и Роберт становятся единым целым, и теперь они подчиняются одному ритму — ритму, который задаёт сам герой как автор своего романа. Весь мир в сознании героя сводится к одному Острову и замыкается в нём. Этот небольшой участок Земли становится для героя и игровой локацией, и местом, где разворачиваются события его романа. Иными словами, теперь Остров находится под полным контролем Роберта. Суша превращается в метафору не только цели жизни, возлюбленной или хода времени, она становится самой жизнью, которой не существует за её пределами.

Таким образом, Роберт проходит путь от полного неприятия Острова, где всё ему кажется чужим и враждебным до слияния своего «Я» и Суши и даже до ощущения некоторого превосходства над ней, так как она подчиняется его фантазии и воле точно так же, как Лилея или Феррант. Можно сказать, что Роберт выполнил цель, которая стоит перед каждым героем робинзонады — он стал полноправным хозяином своего Острова, хотя и не достиг его.

Но образ Острова складывается не только из описаний Роберта — каждый герой романа по-своему трактует его. Так, в письме Сен-Савена Суша возникает как метафора недостижимости, в рассказе отца Каспара — как библейский образ (он реален, но обладает необычными для других островов свойствами, в связи со своим происхождением), для Ферранта Остров — это место, где совершается его величайшее злодеяние, для Роберта — это, в первую очередь, символ далёкой возлюбленной. Помимо этого, в Острове можно увидеть символ Рая (туда стремится попасть фатер Каспар, там же обитает Иисус в образе голубицы) или Утопии, символ смысла и цели жизни, символ любви на расстоянии и любви к миру. Остров понимается как точка, с которой начинается отсчёт времени, как метафора самого времени, как театральная сцена, на которой разворачивается трагический сюжет, как прошлое, дарующее жизнь в настоящем. Это символ суеты и спокойствия, движения и неподвижности, бытия и небытия одновременно.

Остров в романе У. Эко объединяет в себе множество функций мифологемы: это сакральное место, наделённое особыми качествами, это пространство, где меняется восприятие времени и это потусторонний мир, в котором присутствуют мотивы смерти-возрождения. Но он же является местом заключения Иисуса и Лилеи, источником огромного природного богатства, территорией, которую можно завоевать, с целью расширить границы государства.

ЛИТЕРАТУРА

Галатенко Ю. Н. Я и мой двойник в романах У. Эко/Ю. Н. Галатенко // Саарбрюккен: Lambert Academic Publishing, 2011. 133 с. [Электронный ресурс] URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/galatenko-ya-i-moj-dvojniki/glava-ii-dvojniki-v-romane-eko-ostrov-nakanune.htm> (дата обращения 20.12.2020).

Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 831. Зеркало семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII/под ред. З. Г. Минц. Тартуский государственный университет, 1988. С. 168.

Качаровская А. Е. Интермедальность и метод импровизации комедии дель арте в постмодернизме (на материале романа Умберто Эко «Остров накануне»)/А. Е. Качаровская // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-i-metod-improvizatsii-komedii-del-arte-v-postmodernizme-na-materiale-romana-umberto-eko-ostrov-nakanune> (дата обращения 20.12.2020).

Николюкин А. Н. Робинзоада/А. Н. Николюкин // Литературная энциклопедия терминов и понятий/под ред. А. Н. Николюкина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК Интелвак, 2001. С. 881–882.

Пронина Н. Ю. Умберто Эко: знак и реальность/Н. Ю. Пронина // ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского». Саратов, 2013. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/umberto-eko-znak-i-realnost> (дата обращения 20.12.2020).

Рильке Р. М. Как однажды наперстку довелось быть Господом Богом // Райнер Мария Рильке. Рассказы о Господе Боге. Харьков: Изд-во «Фолио», 1999. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/POEZIQ/RILKE/skazki.txt> (дата обращения 20.12.2020).

Сейбель Н. Э. Вода как смыслопорождающий образ в романе Фр. Верфеля «Барбара, или Благодетель»/Н. Э. Сейбель // Филологический класс. № 3 (57), 2019. С. 152

Эко У. Остров накануне/пер. с итал. Е. Костюкович. М.: Астрель: CORPUS, 2016. 576 с.

REFERENCES

Galatenko Ju. N. Ja i moj dvojniki v romanah U. Eko/Ju. N. Galatenko // Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 133 с. [Available from] URL: [http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/galatenko-ya-i-moj-dvojniki/ glava-ii-dvojniki-v-romane-eko-ostrov-nakanune.htm](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/galatenko-ya-i-moj-dvojniki/glava-ii-dvojniki-v-romane-eko-ostrov-nakanune.htm) (accessed: 20.12.2020).

Levin Ju. I. Zerkalo kak potentsial'nyj semioticheskij ob'ekt // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vypusk 831. Zerkalo semiotika zerkal'nosti. Trudy po znakovym sistemam XXII/pod red. 3. G. Mints. Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1988. S. 168.

Kacharovskaja A. E. Intermedial'nost' i metod improvizatsii komedii del' arte v postmodernizme (na materiale romana Umberto 'Eko "Ostrov nakanune")/A. E. Kacharovskaja // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina. 2015. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-i-metod-improvizatsii-komedii-del-arte-v-postmodernizme-na-materiale-romana-umberto-eko-ostrov-nakanune> (accessed: 20.12.2020).

Nikoljukin A. N. Robinzonada/A. N. Nikoljukin // Literaturnaja entsiklopedija terminov i ponjatij/pod red. A. N. Nikoljukina; Institut nauchnoj informatsii po obschestvennym naukam RAN. Moskva: NPK Intelvak, 2001. S. 881–882.

Pronina N. Ju. Umberto Eko: znak i real'nost'/N. Ju. Pronina // FGBOU VPO "Saratovskij gosudarstvennyj universitet imeni N. G. Chernyshevskogo". Saratov, 2013. [Available from] URL: <https://www.dissercat.com/content/umberto-eko-znak-i-realnost> (accessed: 20.12.2020).

Ril'ke R. M. Kak odnazhdy naperstku dovelos' byt' Gospodom Bogom // Rajner Marija Ril'ke. Rasskazy o Gospode Boge. Har'kov: Izd-vo "Folio", 1999. [Available from] URL: <http://lib.ru/POEZIQ/RILKE/skazki.txt> (accessed: 20.12.2020).

Sejbel' N. E. Voda kak smysloporozhdajuschij obraz v romane Fr. Verfelja "Barbara, ili Blagochestie"/N. E. Sejbel' // Filologicheskij klass. №3 (57), 2019. S. 152.

Eko U. Ostrov nakanune/per. s ital. E. Kostjukovich. M.: Astrel': CORPUS, 2016. 576 s.

Науч. руководитель: Сейбель Н. Э., доктор филол. наук, профессор.

Данные об авторе

Ершова Мария Евгеньевна — студент 3 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: masha.ershova.00@bk.ru

Author's information

Ershova Maria Evgen'evna — 3th year student of the Faculty of Philology, specialty "Pedagogical education", the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

Шебельбайн Я. О.

ORCID ID: 0000-0002-5218-7917

Челябинск, Россия

E-mail: Yana-22051997@yandex.ru

УДК 821.112.2-2 (Катер Ф.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_13

ПЬЕСА ФР. КАТЕРА «СТАРЫЙ ФИЛЬМ/ГРУППА» НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ МЕРИДИАНОВ

Аннотация. В статье рассматривается вторая часть пьесы Фритца Катера «время жить время умирать» — «Старый фильм/группа», как многоуровневая интертекстуальная пьеса. Цель статьи — рассмотреть интертекст в пьесе на уровне имен персонажей, системы образов и мотивов, а также атрибутированных цитат, использованных автором в «сильных» местах текста. Выделяются паратекстуальные связи на уровне названия, эпитафия и посвящения с литературными и кинематографическими произведениями XX в. Рассматривается определяющий текстовую структуру интертекст классической литературы: цитаты («Комедия ошибок» В. Шекспира, «Песнь о Нибелунгах», «Дочь короля Рене» Г. Герца), аллюзии и реминисценции (библейские мотивы), образы (бестиарные характеристики персонажей). Прослеживается связь системы образов пьесы, которая построена на пять любовных треугольниках, и мотивах любви-голода, странствия, предательства брата и цикличности судеб, с библейскими сюжетами и смыслами и проблемой «немецкости», национального характера и национальной идентичности народа.

Анализируются анималистические образы: часть героев приравнивается по повадкам, внешнему виду и самоощущениям к зверям и птицам. Их нравственное становление отражается, в том числе, в бестиарной образности.

Ключевые слова: немецкая драматургия; немецкие драматурги; интертекст; паратекстуальность; мифологичность; литературные мотивы; пьесы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы.

Shebelbain Ya. O.

Chelyabinsk, Russia

PIECE FR. KATER “OLD FILM/GROUP” AT THE CROSSING OF INTERTEXTUAL MERIDIANS

Abstract. The article examines the second part of Fritz Kater’s play “Time to Live Time to Die” — “Old Film/Group”, as a multi-level intertextual play. The purpose of the article is to consider the intertext in the play at the level of the characters’ names, the system of images and motives, as well as attributed quotations used by the author in the “strong” places of the text. Paratextual connections at the level of title, epigraph and dedication with literary and cinematographic works of the twentieth century are highlighted. The article examines the intertext of classical literature included in the text structure: quotations (Shakespeare; *Iolanta*, “*Song of the Nibelungs*”), allusions and reminiscences (biblical motives), images (bestiary characteristics of characters). The connection of the play’s image system, which is built on five love triangles, and the motives of love-hunger, wandering, betrayal of a brother and cyclical fate, with biblical plots and meanings and the problem of “*Germanness*”, national character and national identity of the people is traced.

Animalistic images are analyzed: some of the heroes are equated in habits, appearance and self-perception with animals and birds. Their moral formation is reflected, among other things, in bestiary imagery

Keywords: German drama; German playwrights; intertext; paratextuality; mythology; literary motives; plays; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images.

Современный немецкий режиссёр Армин Петрас с 1993 г. пишет свои пьесы под псевдонимом Фритц Катер. Петрас неоднократно подчеркивает в интервью, несовпадение взглядов и позиций со своим альтер эго: «Армин Петрас — такой же автор, как и Фритц Катер, но ... пробует другие вещи» [Burkhardt 2015: 54–56]. Пьесы Катера полны цитат, реминисценций, аллюзий, часто представляя собой компиляцию фрагментов узнаваемых текстов и гранича с «центонным текстом». Драмы Катера включают множество отсылок к другим известным авторам: Хайнеру Мюллеру, Леонарду Франку, Генриху фон Клейсту, Бригите Райман, Францу Фюману, Вернеру Бройнингеру, Льву Толстому, Антону Чехову. «Как режиссер Катер

активно занимается сценической адаптацией классики. Как драматург — создает произведения, насквозь пропитанные интертекстом, связывающим пьесы с классической традицией» [Сейбель 2020: 184]. Иногда Катер ограничивается интертекстом на уровне цитат, образов или мотивов, а иногда перерабатывает целые произведения: например, в основе пьесы «3 из 5 миллионов» (2005 г.) лежит роман Леонарда Франка «Из трех миллионов трое». Даже выбранный им псевдоним интертекстуален: Фритц Катер — имя известного профсоюзного деятеля рубежа XVIII–XIX вв., основавшего Союз «свободных рабочих Германии» и выступавшего за свержение капитализма. Социальная направленность, революционность и интерес к жизни «простого» человека — смыслы, акцентированные автором в своем творчестве уже на уровне имени.

Пьеса «время любить время умирать» (“zeit zu lieben zeit zu sterben”) состоит из трех частей и написана, по словам автора, по мотивам кинофильма “Time stands still” Петера Готара. Все части объединены временным промежутком (1960–1980-е гг.), также Катер описывает историю распада и единения семьи, сохраняет из части в часть мотивы несчастной любви, потери и одиночества. Первая часть — «Юность/хор», построена в форме коллективного монолога — хора молодых людей, напоминающих героев романов Ремарка, перенесенных в немецкие реалии второй половины XX в. Вторая, «Старый фильм/группа», выстроена в диалогической форме с постоянной сменой фокализатора и актанта от сцены к сцене, повествует о судьбе двух братьев, брошенных отцом. Заключительная часть, «Одна любовь — Два человека», несобственно прямая речь героя, который от третьего лица рассказывает историю переживаний и тяжёлых, больных отношений. Три части, таким образом, выстроены в градиционный ряд по принципу постепенного сужения состава действующих лиц, отказа от хора ради дифференциации речевых потоков и концентрации внимания на личной трагической истории.

Пьеса интертекстуальна уже на уровне использованных автором «паратекстуальных порогов», как определял Ж. Женетт [Genette 1997] те элементы, которые «призваны определенным образом подготовить и направить читательское восприятие текста (а, следовательно, и его интерпретацию) в нужном направлении» [Колотов 2011: 37]. Во-первых, само название пьесы «время любить время умирать» отсылает нас к названию романа Ремарка «Время жить и время умирать». Автор сохраняет основную идею и атмосферу

эпохи — для героев эпоха 60–80-х годов XX в. — время их молодости, первых разочарований, открытий, жизненных решений: с одной стороны, время поражения, падений, с другой, время раздумий о собственной ответственности.

Во-вторых, паратекстуальность проявляется на уровне эпиграфов к пьесе. В качестве эпиграфа Катер берет цитату “money over bitches”, ставшую мантрой в хип-хоп сообществе, и перефразирует, меняя предлог, т. е. создает перевертыш — “money before bitches”. Таким образом выстраиваются другие смысловые соотношения: в оригинальной версии смысл песни связан с половым созреванием молодежи (нет времени на женщин, есть только удовлетворение сексуальных потребностей, физическое важнее духовного) и достижением успеха только с помощью денег, в пьесе подчеркиваются другие смыслы — достижение успеха невозможно без любви и поддержки женщины.

И наконец, третий уровень — посвящение. Пьеса посвящается Джимми Дину — американскому певцу, чья биография перекликается с традиционными мотивами пьес Катера. Дж. Дин родился в неблагополучной семье, где всё решалось с помощью алкоголя и насилия. Певец прошел путь от беспризорного подростка (бросил школу, попался на краже) до легенды рок-сцены. Биография певца, как видно из анализа, связана в пьесе с мотивом становления, и возрождения веры в светлое будущее.

Таким образом, установка на интертекстуальность организует весь текст произведения и делает его почти неисчерпаемым для комментария и анализа.

Цель статьи — рассмотреть интертекст в пьесе на уровне имен персонажей, системы образов и мотивов, а также атрибутированных цитат, использованных автором в «сильных» местах текста.

Уже первая часть пьесы «время жить время умирать» насквозь интертекстуальна (о чем мы писали в статье «Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фритца Катера «время любить время умирать»)) [Сейбель, Шебельбайн 2020], вторая представляет собой почти центонный текст, поэтому задачи дать комментарий всех неатрибутированных цитат, аллюзий и реминисценций перед нами пока не стоит. Типологически все пьесы, составляющие триптих, включают, во-первых, интертекстуальные отсылки к авторам «потерянного поколения» (Ремарка, прежде всего), во-вторых, шекспировский план и, в-третьих, песни — преимущественно амери-

канские, несущие для автора, описывающего события в соцлагере, идею желанной и недостижимой свободы — в самых разных стилях XX в. (от кантри до рэпа), которые «воссоздают мощное ощущение времени и места», а потому идеальны для драмы [Graham 2015: 717].

Мы исходим из гипотезы, что большая часть второстепенных персонажей соотносится с языческой бестиарной образностью и мифологическими мотивами. Главные герои наделены христианскими именами и связаны с библейскими мотивами и мотивными структурами классической европейской литературы.

Фабулу пьесы организует связь трёх поколений. В прошлом два брата Боймер и Манфред, а также жена Манфреда Ева и возлюбленная Иоланта составляли сложный любовный треугольник. Мы узнаем, что Манфред сбежал, а Боймер оказался в тюрьме. Повзрослевшие сыновья Евы Петер и Ральф снова оказываются в ситуации любовного треугольника и сталкиваются в борьбе за любовь Адрианы. Параллелью к истории молодых героев выступают также треугольники: Хаген — Иоланта — Ина и Иоланта — Милан — Хаген. Таким образом, история отцов повторяется в истории детей, что закреплено и на уровне пространственно-временной структуры. Три исторических пласта, в которые разворачиваются события жизни героев это: 1940-е, когда отцу Ины было двадцать пять лет; 1960-е, когда в том же возрасте находился Манфред; 1990-е, когда двадцать пять исполнилось Ральфу. Основной пласт повествования составляет взросление Петера и Ральфа, эволюция которых отражена в сценах, разделенных равными временными периодами по семь лет: первый период — сцена разрыва семьи и бегство Манфреда; через семь лет приходит первая и единственная весть от отца — открытка из Австралии. Следующий промежуток составляет основное действие пьесы — годы взросления Ральфа и Петера — первые самостоятельные ошибки, поражения и победы.

Пространственно-временная структура расширяется за счет включения исторических параллелей и тех итогов, к которым уже пришли старшие герои. Три поколения героев взаимно отражают друг друга, проходят сходный путь становления, приходят к аналогичным выводам и итогам.

30–40-е годы XX в. связаны в пьесе с образом человека, воплощающего идеал времени: сила духа, выдержка, моральные и нравственные ценности. Это отец Ины, про которого мы знаем, что он прошел войну. Постепенно прежние ценности стали вытесняться

одиночеством, пассивностью, разочарованием. Попытка изменить мир обернулась провалом: противоборство с миром обернулось духовным банкротством, и он замкнулся в себе.

1960-е гг. становятся временем побега. В пьесе представителями данного времени выступают: отец Петера и Ральфа Манфред, который совершает побег, и дядя Боймер, попавший в тюрьму. К этой категории можно отнести Иоланту, совершившую нравственный «побег»: будучи любовницей Манфреда и Боймера она сознательно отказалась от них ради покоя и благополучия. Данное поколение, как и поколение 1940-х, совершило попытку изменить мир, но потерпело неудачу.

Таким образом, общий временной охват текста равен примерно сорока годам, в течение которых герои проходят сходный путь от бунта, мятежа и попытки проявления активной политической воли до смирения, быта, семейных ценностей и родительского долга. Теперь выбор за поколением новых героев, которые должны определиться, что для них важнее.

Большинство критиков сводят содержание пьесы к описанию крушения социалистического строя, антитоталитарному пафосу и картинам безверия, утраты идеалов и крушения надежд эпохи застоя. В качестве примера можно назвать немецкого драматурга Бернда Изеле. На наш взгляд, в пьесе заложено гораздо больше смыслов, не все из которых связаны с конкретно-историческими событиями.

Пьеса содержит косвенную отсылку к истории Моисея. Появляется, мотив скитания героев, которые сорок лет ищут свое место в послевоенной Европе в попытке познать себя и обрести покой, вводятся прямые цитаты, связанные в Библии с поиском земли Ханаанской. 2 пол. XX в. в немецкой истории рассматривается автором как время выбора для целого народа.

Повествование организует классический интертекст: литературный («Комедия ошибок» Вильяма Шекспира; провансальский фольклор и написанная на его основе драма Генрика Герца «Дочь короля Рене», «Песнь о Нибелунгах»), библейский (Ева, Петер). Активно появляются бестиарные образы, характеристики, связанные с животным миром. Система образов этой пьесы построена на взаимном отражении и постановки в отношения двойничества персонажей, включенных в пять любовных треугольников. В каждом случае интертекстуальная отсылка содержится в имени одного из персонажей, образующих сложный «клубок» взаимоотношений.

Первый треугольник — ветхозаветный: Ева — Иоланта — Боймер. Ева — воплощенная женственность и преданность. Она хранительница семейного очага, защищающая своих сыновей от всех бед и опасностей. Её попытка разобраться в школьных проблемах сына заставляет обратиться к бывшей возлюбленной и мужа (Манфреда) и его брата, нынешнего «сожителя» Евы (Боймера). Иоланта оказывается в ситуации Лилиг, которая «согласно преданию, была первой женой Адама, <...> утверждала, что они равны; <...> известная как вредительница деторождения» [Токарев 2008: 590]. Она сильная, «мужественная» [Катер 2001: 35], но неспособная к счастью, миру и любви. Поэтому давние возлюбленные уходят от неё к Еве. Катер считает, что все ошибки должны быть исправлены, поэтому Ева становится для Боймера опорой, приютом и источником силы, а возвращение к ней — восстановлением порядка.

Второй треугольник: Ева — Манфред — Боймер, отчасти напоминает историю Каина и Авеля. Манфред сбегает на Запад — метафорически «умирает» для своих детей и жены, даже спустя много лет не оправившихся от потери. Боймер, избавившись от брата, сам оказался изгнан и проклят (попал в тюрьму).

Сходный мотив братского предательства возникает в третьем треугольнике — Петер — Адриана — Ральф. Но он обогащён шекспировским интертекстом и отсылает читателя к «Комедии ошибок». История начинается с разделения детей: «Я возьму Ральфа с собой» [Катер 2001: 11], имя главной героини заимствовано из шекспировского текста, Петер и Ральф поставлены в отношения двойничества и выступают, почти как у Шекспира, героев которого часто трактуют как проявление разных черт характера одного и того же человека, взаимным отражением и дополнением друг друга. Конфликт братьев становится отражением внутренней борьбы человека, который пытается жить то одними ценностями (польза людям, успех — Ральф), то другими (идеями собственного благополучия, неучастия в жизни общества — Петер).

Комплекс мотивов пьесы «Дочь короля Рене» Г. Герца — мотив слепоты и прозрения, заточения и освобождения через обретение любви, внутреннего (духовного) зрения реализуется в треугольнике Иоланта — Милан — ученики Иоланты (Дирк и Петер), в шутку признавшиеся ей в несуществующих чувствах. Игра мальчишек в любовь становится причиной настоящего психического срыва Милана, после чего Иоланта с мужем вынуждены практически

запереться в своем доме, символически украшенном подвешенным к потолку глобусом вместо лампы: тесное «затерянное» пространство становится их волшебным садом, в котором сокрыт весь мир и из которого они выходят, только обретя любовь.

В центре каждого любовного треугольника оказываются герои — носители имен, отсылающих читателя к литературному и культурному контексту, существенно расширяющему и усложняющему описанную историю. Их личные истории вписываются в контекст вечности и становятся сохранением памяти прежней культуры. Например, в центре ветхозаветного треугольника появляется героиня, носительница библейского имени: Ева — «первая женщина и прама-терь рода человеческого» [Токарев 2008: 347]. В другом треугольнике в центре оказывается Петер (в мифологии Пётр) — с ним в пьесе, как и в мифологии, связан мотив предательства. Таким образом, истории героев несут в себе общечеловеческие смыслы.

В каждом любовном треугольнике появляются и персонажи, чьи имена связаны со средневековыми — прежде всего немецкими легендами, — эпохи позднего Средневековья и Возрождения: Манфред, Иоланта, Хайди, Хаген, Адриана. Таким образом, перед нами пьеса на тему немецкой судьбы, и неприкаянность, разочарование и одиночество героев отражают представления автора о национальном характере и национальной идентичности народа.

Другая группа персонажей связана с животным миром: Петер, Ральф, Дирк, Ина, Иоланта, Ивонн. Для Катера животные становятся «своеобразной мерой человечности» [Шастина 2017: 109]: «Каждый человек в глубине души знает, что он за зверь, даже когда ему хочется быть другим» [Катер 2001: 16].

Главный герой Петер сравнивается с козлом: «Иди к чёрту, козёл» [Катер 2001: 11]. В мифологии козёл символизирует «мужественность, похоть, хитрость и разрушительные тенденции» [Тресиддер 1999: 149], но также существует негативная трактовка — «козёл отпущения» [Тресиддер 1999: 151]. В древние времена людей, которые «брали на себя грехи правителей, забрасывали камнями или приносили в жертву» [Тресиддер 1999: 151]. В пьесе Петер приносит себя в жертву, отказываясь от любимой девушки.

Второй брат — Ральф — сопоставляется с «подбитым лебедем, упавшим с небесья» [Катер 2001: 18]. Лебедь — символ, связанный с жизнью и смертью, за которым закрепилась символика «удовлетворенной страсти и угасающей или утерянной любви» [Тресид-

дер 1999: 188]. Существует поверье, что он «поет единственный раз в жизни перед смертью и песня эта неземной красоты» [Тресиддер 1999: 187]. Мечты и надежды Ральфа рушатся одна за другой: получает ножевое ранение в живот, травмируется о газовую колонку, проваливает экзамен в университет.

Следующий герой — Дирк — связан с ласточкой, «символом воскрешения во многих культурных традициях» [Тресиддер 1999: 187]. Дирк популярен, имеет дерзкий характер и собственное мнение, что в конце концов подводит его к показательной попытке самоубийства: «он повернулся и выпрыгнул через закрытые окна третьего этажа наружу...» [Катер 2001: 24]. Но через несколько сцен он, словно воскреснув, появляется, отделавшись только переломом ноги.

Ина «была вороной на заборе» [Катер 2001: 16], птицей, «связанной со смертью, утратой и войной» [Тресиддер 1999: 49]. Героиня поводится в пьесе не часто, но эти сцены устойчиво связаны с потерями и разочарованием. Ина оказывается рядом с Адрианой, когда у той горе. Ина обнаруживает и спасает Хагена, который пытается совершить самоубийство в туалете: «Прежде чем умереть, он был обнаружен, но не той, что надо было, а всего лишь Иной» [Катер 2001: 26]. Катер наделяет героиню животными повадками «падальщика», «птицы смерти»: «Она снова плетется к своей жертве» [Катер 2001: 26]. Таким образом, характеристики Ины, связаны с мифопоэтическими характеристиками птицы боли и утраты.

Противоречивыми чертами наделена Иоланта. С одной стороны, она имеет негативную характеристику и сравнивается со свиньей: кличка учительницы — Свиное рыло. Она выступает как властная, сильная женщина, не терпящая пререканий и подавляющая своим влиянием мужа: «Иоланта двинула ему по башке скалкой или чем-то похуже» [Катер 2001: 22]. С другой стороны, героиня выглядит потерянной и запутавшейся в своих чувствах: «Глаза Иоланты, как бабочки, забывшие дорогу домой» [Катер 2001: 23]: с данным образом связана цикличность событий «жизнь... смерть... возрождение» [Тресиддер 1999: 18]. В пьесе Иоланта проходит тот же циклический путь: от жизни (встреча с любимым человеком), смерти (разочарования, потери, духовная пустота) до возрождения (рождение ребёнка).

Ивонн сравнивается не с животным, а с мифологическим существом — феей: «Она — святая. Фея, спустившаяся на землю, чтобы нести добро, в которое они не в состоянии больше верить» [Катер 2001: 25]. Феи отвечают за «персонализацию человеческих желаний»

ний...предназначены оправдывать повороты судьбы; <...> изображают проблемы, которые ставит перед людьми жизнь на разных этапах» [Тресиддер 1999: 426]. Ивонн появляется в сценах, связанных с физиологическим искушением, с воскресением (Дирк после падения с третьего этажа встаёт на ноги), и материнством (рождение ребёнка Иоланты). Во всех трёх случаях она выступает в качестве вознаграждения героев за перенесенные страдания.

Важный библейский мотив, появляющийся в пьесе — мотив голода и насыщения: влюбленность выступает как голод, а связь как насыщение. Если история героев — скитание по моисеевой пустыне познания, то обретение любви — ниспослание манны небесной, утоляющей духовный голод и умиряющей беспокойство («даёт отведать ему манны небесной» [Катер 2001: 25]). Мотив любви-голода связан с Петером и Адрианой: «Вдруг за его спиной неожиданно возникает Адриана. Словно привидение, словно искушение Иоанна Крестителя» [Катер 2001: 12]. Для Петера Адриана становится недостижимым искушением на протяжении всей пьесы. Испытание героя доказывает, что человек силен. Петер чувствует физический, духовный и сексуальный голод, — и этот мотив тесно переплетается с мотивом поражения. Но потом герой вознагражден теми ценностями, которые несут вневременные, духовные смыслы: семьей, покоем и домом.

Катер создает бесконечный круговорот повторяемости человеческой жизни. С одной стороны, он поддерживает мысль М. Кундеры, который в романе «Невыносимая легкость бытия» грустно иронизирует на тему «единожды — значит никогда» и утверждает, что однократность, неповторимость и неисправимость жизни обрекает человека на трагическое осознание своей тотальной ответственности за себя и мир. Фр. Катер заключает, что однократность и неповторимость человеческой жизни — это уже ценность. С другой стороны, Катер продолжает традицию Кафки, Джойса и других модернистов, которые ценность человеческой жизни находят в том, что, проживая свою жизнь, человек отвечает за все мироздание, повторяет путь предков, начиная с мифологических, и моделирует мир для потомков.

ЛИТЕРАТУРА

Burkhardt O. P. Die Welt als eine weränderbare beschreiben // Theater der Zeit. №4. 2015. P. 54–56.

Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

Graham A. Songs of the Century // *New Literary History*. 2015. №4 (46). P. 715–736.

Kater Ф. Время любить — время умирать / пер. с нем. А. Рыбиковой. 34 с. [Электронный ресурс] https://theatre-library.ru/files/k/kater/kater_6587.doc (дата обращения: 04.01.2021).

Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: сборник материалов конференции (30 сентября 2011 г.). Краснодар, 2011. С. 37–41.

Сейбель Н. Э., Шебельбайн Я. О. Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фритца Катера «время любить время умирать») // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. №3. 2020. С. 182–191.

Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. М., 2008. 1147 с.

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.

Шастина Е. М., Сейбель Н. Э. Анималистические образы в прозе Э. Канетти и А. Платонова // Научный диалог. 2017. №1. С. 105–116.

REFERENCES

Burkhardt O. P. Die Welt als eine weränderbare beschreiben // *Theater der Zeit*. №4. 2015. P. 54–56.

Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

Graham A. Songs of the Century // *New Literary History*. 2015. 4 (46). P. 715–736.

Kater F. Vremya lyubit' — vremya umirat' / per. s nem. A. Rybikovoy. 34 s. [Available from] URL: // https://theatre-library.ru/files/k/kater/kater_6587.doc (accessed: 04.01.2021).

Kolotov A. A. Paratekstual'nyy podkhod v sovremennom literaturovedenii // I Mezhdunarodnaya zaochnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Filologiya i lingvistika: sovremennyye trendy i perspektivy issledovaniya»: sbornik materialov konferentsii (30 sentyabrya 2011 g.). rasnodar, 2011. S. 37–41.

Seybel' N. E., Shebel'bayn YA.O. Epicheskoye v sovremennoy drame (na materiale p'yesy Frittsa Katera "vremya lyubit' vremya umirat") // Aktual'nyye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki. №3. 2020. S. 182–191.

Mify narodov mira: entsiklopediya/gl. red. S. A. Tokarev. Moskva, 2008. 1147 s. Tresidder Dzh. Slovar' simvolov/per. s angl. S. Pal'ko. Moskva: FAIR-PRESS, 1999. 448 s.

Shastina Ye. M., Seybel' N. E. Animalisticheskiye obrazy v proze E. Kanetti i A. Platonova // Nauchnyy dialog. 2017. № 1. S. 105–116.

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.

ORCID ID: 0000-0003-1005-3360

Челябинск, Россия

E-mail: sofia.atamanova08@gmail.com

УДК 821.161.1-2

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_14

КАРНАВАЛЬНЫЕ ПЕРСОНАЖИ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ДРАМЫ)

Аннотация. В статье сопоставляются особенности карнавала и Интернета как феноменов, имеющих сходные характерные черты. Оба пространства, несмотря на свою локально-временную ограниченность, становятся площадками свободного диалога, где каждый участник, независимо от своего статуса или уровня образованности, может попробовать себя в роли сотворца, выставляющего свои идеи на всеобщее обозрение, не боясь критики — лицо всегда скрыто маской, что у пользователя сети, что у участника карнавала. В статье также рассматриваются особенности реализации традиционных образов карнавала (триада *шут-плут-дурак*) в современных пьесах о подростках на примере текстов К. Риндеркнехт «Ливия, 13» (2015) и Н. Блок «Фото топлес» (2014). Главная задача статьи — проследить, как преобразуются функции карнавальных персонажей и как они соотносятся с действиями персонажей-подростков в интернет-пространстве.

Ключевые слова: карнавал; драматургия; драматурги; женская проза; подростки; шуты; дураки; гиперреальность; литературное творчество; литературные жанры; пьесы; литературные образы; литературные сюжеты; литературные герои; Интернет.

Atamanova S. A.

Chelyabinsk, Russia

THE CARNIVAL CHARACTERS IN THE INTERNET (ON THE BASE OF THE MODERN DRAMA ABOUT TEENAGERS)

Abstract. The phenomena of the Internet and the Carnival are compared in the article as having similar unique features. Both spaces, despite their local-temporal limitations, become platforms for free communication, where each participant, regardless of his status or level of education, can try himself in the role of a co-creator, exposing his ideas to the public without fear of criticism — the face is always hidden by a mask. Furthermore, the features' realization of the traditional triad (fool-cheat-buffoon) in modern drama about teenagers is examined on the base of K. Rinderknecht "Livia, 13" (2015) and N. Block "Photo topless" (2014). The main aim of the article is to observe the carnival characters' functional transformation and its' correlation to the actions of teen-characters in the Internet.

Keywords: carnival; dramaturgy; playwrights; female prose; adolescents; jesters; fools; hyperreality; literary creativity; literary genres; plays; literary images; literary plots; literary heroes; the Internet.

Эпоха постмодернизма обращается к культурному наследию прошлого, переосмысляя его, понимая сам процесс письма как перекодировку уже бывших знаков и текстов, «поскольку любой текст, даже самый древний, обязательно ссылается на еще более ветхое предание, и так до бесконечности» [Ильин 1996: 38]. В попытке найти собственную идентичность «деконструкция выявляет теоретические понятия и артефакты, уже существующие в скрытом виде. Она ориентируется не столько на новизну, связанную с амнезией, сколько на инакость, опирающуюся на память» [Маньковская 1995: 15]. И одним из таких объектов осмысления прошлого становится феномен карнавала, особенности которого распространяются далеко за пределы традиционных сфер бытования и проникают в пространство гиперреальности (термин Ж. Бодрийяра), то есть, в узком смысле, интернет-пространства.

Карнавал изначально «находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым

игровым образом» [Бахтин 2015: 4], проявляющаяся в замкнутости пространства, временном ограничении и особой форме условности, где каждый сознательно принимает на себя ту или иную роль в общей игре, балансирует между достоверным и фантазийным, упорядоченным (игра по правилам) и свободным. Тот же принцип локально-временной ограниченности лежит в основе гиперреальности, у которой нет физического воплощения (кроме ничего не значащего для обывателя двоичного кода), о чем знает каждый пользователь Интернета.

Сопоставляя гиперреальность и карнавал, необходимо указать ряд существенных сходных признаков.

Во-первых, следует отметить массовый, «всемирный» характер обоих феноменов. Как все средневековые жители были включены в праздник карнавала, так все «цифровые» люди включены в использование Интернета.

«Карнавальная народная культура ... более всего чужда всякой индивидуализации» [Гуревич 2007: 170], что связано с мироощущением средневекового человека, исходящим из осознания цикличности бытия как вечного повтора событий. Карнавал становится не событием, прерывающим вечное движение круга, а ещё одной включенной в него точкой отсчета. Карнавал становится «продуктом игрового творчества народных масс, высмеивавших те или иные непорядки и искавших в маскарade развлечение» [Колязин 2002: 92]. В ходе его бытования и развития возникает ситуация взаимовлияния: и карнавал влияет на сознание средневекового человека, и средневековый человек создает карнавал, становится соучастником творческого процесса, не зря в трудах авторов позднего Средневековья «переосмыслиется понятие катарсиса, который трактуется не как потрясение, а как удовольствие» [Сейбель (1) 2013: 38].

Подобное происходит в настоящее время с интернет-пространством, оказывающим безусловное влияние на облик и образ жизни современного человека. «Популярность виртуальной реальности ... в настоящее время настолько широка, а количество людей, участвующих в ней ежедневно, настолько велико, что появилась необходимость изучать специфику отношений и коммуникаций, которую проявляют пользователи в виртуальной среде» [Жузьмина 2014: 103]. Каждый пользователь сети становится её сотворцом: создает страницы в социальных сетях, делится своим творчеством или интересными материалами, высказывает позицию по полити-

ческим или социальным вопросам. Говоря о становлении интернета, Мануэль Кастельс подчеркивает, что облик сети формировался в университетских сообществах, в молодежной среде, увлеченной «техническими новациями, просто ради удовольствия делать собственные открытия», и «без культурного и технологического вклада этих первоначальных, возникших «в низах» движений Интернет имел бы совсем другой вид» [Кастельс 2004: 36]. Интернет становится пространством постоянного диалога, «средством свободной коммуникации» [Кастельс 2004: 6] всех и каждого.

Применим к виртуальной реальности и тезис М. М. Бахтина: «Карнавал не созерцают, — в нем живут» [Бахтин 2015: 4]. Карнавал как феномен, несмотря на локальность и ограниченность во времени, настолько сильно влияет на сознание средневекового человека, что становится второй полноправной реальностью. То же происходит и в цифровом обществе: современный человек не может представить свою жизнь без перманентного нахождения в потоке digital-информации. Подтверждением этого является исследование данных компаниями “We Are Social” и “Hootsuite” [Digital trends 2019: URL], показывающее, что в 2019 году среднестатистический человек проводил в Интернете более 6 часов ежедневно и тратил за год на социальные сети около 90 дней в году.

Во-вторых, не менее важен целый комплекс признаков, связанных с сокрытием лица маской. Маска — «культурная форма, целостная структура... не является презентацией объекта, но находится с ним в изоморфных отношениях» [Тихомирова 2018: 83]. Маска связана с архетипами, символическими фигурами, они, как в психомеханике, воплощают не взаимоисключающие черты, а дополняют друг друга, поэтому столкновения и конфликты масок в карнавале — синтетическое игровое действие, отражающее не антагонизм, а многообразие бытия, «разноплановость Я, трансформации Я, «истинных» и «ложных» лиц» [Тихомирова 2018: 28]. «Исчерпать многосложную и многозначную символику маски невозможно» [Бахтин 2015: 22]: маска способствует снятию сословных барьеров — на карнавале царит равенство, обуславливаемое анонимностью участников. Та же анонимность увеличивает степень свободы, раскрепощенности задействованных в карнавале — «делай, что хочется, никто не узнает». Расширенные возможности, выводящие «на первый план такие функции, как отрицание тождества, выражение оппозиций, ... пародию, шутовство, “эстетику устрашения”» [Толшин

2007: 63], делают возможным словотворчество, зачастую затрагивающее злободневные темы и использующее обценную лексику, легитимизируют «право осуждения или порицания карнавальной публики» [Толшин 2007: 64].

В несколько измененном виде сокрытие лица за маской присутствует и в Интернет-пространстве: с одной стороны, человек создает свой желаемый (зачастую идеальный) образ, демонстрируемый им на публику, с другой — интернет даёт право создания новой маски, не использующей реальные данные. В первом случае пользователь осознанно или неосознанно использует архетипические модели, связанные с древними масками, воплощавшими силы добра, персонажей религиозной среды, трансформированные древние образы духов-покровителей и т. д. Пользователи, идущие по второму пути, осознавая анонимность, выступают трикстерами, более открыто, чем в реальной жизни, провоцирующими и «запускающими механизм» словесной игры. Традиционный карнавал с его «перевертышами» и осмеянием отводил значительную роль в коммуникации такого рода шутам, дуракам и плутам. Они несут важную миссию «освобождения» человека от догматизма и представления об обязательности тех или иных норм. Однако часто такие провокаторы используют сниженную лексику, высказывают негативное мнение по любому вопросу, не подкрепляя высказываний аргументами, прямо обсуждают те или иные особенности собеседника и т. д. — то есть уничтожают саму суть интернет-беседы, превращая её в состязание в остроумии и сквернословии. Часто такие «персонажи» оказываются также близки архетипическим карнавальным маскам, смысл которых в устрашении: бесы, черти, смерть, бестиарные образы — они обличают и угрожают, часто под видом утверждения нравственных ценностей. Однако, оставаясь в рамках игрового (виртуального) пространства, дискредитируют и ценности, и идею силы и насилия, от имени которой выступают.

В-третьих, объединяющим для карнавала и Интернета становится телесное начало и связанное с ним смешение верха и низа. Тело и телесная жизнь являются «всенародным, неиндивидуализированным, а потому не отграниченным от остального мира» [Бахтин 2015: 11] явлением. Именно поэтому карнавал часто прибегает в отношении тела к гротескному снижению: в нем смешиваются верх и низ (высокое и низкое, духовное и материальное). Тем не менее подобное «снижение имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбива-

лентно, оно отрицает и утверждает одновременно» [Бахтин 2015: 13], что связано со средневековым крестьянским мировоззрением, близким к природному началу. Это объясняет и гиперболизацию телесности, воспринимаемой в простой ассоциации «тело — земля».

Иначе раскрывается тематика телесного в новое время: сначала осознание несоотнесенности мира с масштабами и сознанием человека (изобретение телескопа, микроскопа, ускоренной/замедленной съёмки), затем успехи медицины, борющейся с естественными процессами (старения, например), наконец, пересмотр символических функций тела (как вместилища души) приводит к возникновению новых смыслов и соотношений: нормативное/маргинальное, эффективное/неуспешное и т. д. В эпоху гиперреальности и консьюмеризма общество пересматривает понятия телесного стыда, приватной информации. «Развернувшийся и неудержимый поток антропологических инноваций» [Хоружий 2004: 15] создает широкое поле публичного обсуждения вопросов физиологии. Тело человека перестает принадлежать только ему, становится «товаром» (фото-, видеоконтент), рассматриваемым отдельно от личности: «Человек, отделяя сознание от тела и воспринимая тело как вещь, отдает его в пользование другим: моде, медицине, спорту, производству» [Макаров 2016: 22]. Гиперреальность включает в обсуждение каждого пользователя — выкладываемый контент становится общим достоянием и объектом оценивания. «Европейское сознание формирует образ тела в качестве чужого» [Макаров 2016: 22], принадлежащего всем и никому одновременно. Естественно, что современное общество отходит от природного обоснования смещения верха и низа, присутствующего карнавальной эстетике средневековья, но при этом преобразует гротескную функцию телесного, делая из тела вещь и товар.

Таким образом, проанализировав некоторые позиции теории М. М. Бахтина, можно увидеть, что феномены карнавала и интернета как пространства «обратного мира» во многом сходны; именно поэтому возникает необходимость сопоставить традиционные карнавальные образы (триада *шут-плут-дурак*) с функциями героев современных текстов, объединенных темой взросления подростков в цифровую эпоху на примере пьес К. Риндеркнехт «Ливия, 13» (2014) и Н. Блок «Фото топлес» (2015).

Традиционно большее внимание в литературе о карнавале отдается шуту как наиболее сложному и многогранному образу триады и как медиатору, аккумулирующему в себе ослабленные черты

и дурака, и плута. Для него нет запретных тем, всё — «повод для каламбура, источник шуток» [Сейбель (2) 2013: 222].

Форма пьесы «Ливия, 13» К. Риндеркнехт прямо ориентирована на брехтовско-мюллеровскую традицию неаристотелевского представления, в котором «все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа» [Брехт 1965: URL]. В этой пьесе функции шута распределяют между собой рассказчики (Анна, Мария, Мишель, Сэм), воплощающие игровое начало: герои договариваются, что они «всерьез» рассказывают историю, случившуюся с их знакомой, Ливией, и пытаются дать объективную оценку произошедшему. Читатель, с одной стороны, осознает искусственность такого многослойного повествования, с другой — в силу понятности и прозрачности «правил игры» забывает об этой условности, как участник карнавала забывает, что он вовлечен игру и проживает её как вторую реальность.

Перед читателем рассказчики-шуты разворачивают карнавальное переодевание, используя характерный для них прием «наивно-го монтажа» [Колязин 2002: 177] или остранения; они жонглируют масками персонажей, чтобы поставить историю в центр пересечения множества точек зрения и дать полноценный анализ событий, произошедших с главной героиней пьесы:

Мишель/Ливия: Что я сделала не так?

Анна/Ливия: Я ведь ничего не сделала.

Мария/Ливия: Хочу снова стать маленькой девочкой или уж сразу старой старухой.

Появление шута-рассказчика не ново для мировой литературы. Классический пример — образ рассказчика из сатирической поэмы С. Брант «Корабль дураков». Сам он называет себя дураком («А я — дурак Себастьян Брант»), однако выполняет ту же шутковскую функцию остранения, чтобы показать всё многообразие глупости — корня человеческих бед. Брант исходит из идеи «вне-находимости шута по отношению к общественному быту, его знакомым и ценностным системам. Это дает ему (шуту) право “ругаться миру”» [Реутин (2) 1996: 107], то есть обличать глупость, проявляющуюся в общественных пороках. В варианте Риндеркнехт историю рассказывают наблюдатели, а не участники, сторонние свидетели, а не заинтересованные лица.

Другой пример использования приема остранения шутами можно найти в пьесах У. Шекспира. Следует помнить, что в текстах У. Шекспира встречается два вида шутов: шуты по профессии: Йорик («Гамлет»), Фесте («Двенадцатая ночь»), шуты в «Отелло» и «Короле Лир» и др. и персонажи-шуты, веселящие зрителей своими шутками: могильщики («Гамлет»), привратник («Макбет»). Функцией остранения автор наделяет только профессиональных шутов, способных сказать правду, прикрываясь глупыми речами. Шут в «Короле Лире» обезличен, он «голос безличного “времени и ... голос “природы” (стихийного хода вещей)» [Пинский 1971: URL]. Он рассказывает Лиру правду, потому что никто, кроме шута-дурака, не сможет рассказать её королю.

В пьесе К. Риндеркнехт «Ливия, 13» реализация функции остранения шутов-рассказчиков имеет свои особенности: они не снижают действие пьесы шутками и не становятся героями-резонерами, транслирующими позицию автора. Каждый рассказчик, отстраняясь от ситуации и проигрывая её, по-своему эмоционально реагирует на события, не вынося приговор и не оправдывая героев, давая им самим возможность завершить историю, а читателю — самостоятельно сделать выводы из пьесы.

Шут — выражение крайней свободы поведения и творчества, «король “обратного” мира, своего рода мудрец, скрывающийся под маской Глупости» [Реутин цит. по Колязину 2002: 160]. Свобода от всего нормированного, вольность поведения — определяющий принцип его действий.

Такое проявление шутовской традиции в пьесе «Ливия, 13» реализовано в образе Мауса — короля «обратного» мира, то есть мира вечеринки, выступающего в пьесе особым пространством, где прavit телесное начало, сниженное и всеобщее:

*Мария/Дейв (изрядно выпивший) садится рядом с Анной/Ливией.
Мария/Дейв: Я сам не понимаю, что происходит. [...] Давай целоваться? А она и впрямь говорит...*

Анна/Ливия: Окей.

Мария/Дейв: И мы целуемся.

Герои, воспитанные в обществе расплывчатых границ допустимого, оказываются в опьяняющей обстановке вечеринки, где главным становится Маус — «подвижный и асоциальный» [Реутин (2)

1996: 68] шут, любитель аморальных «номеров». Пришедший на вечеринку подросток, не знающий меры и ещё не отточивший умение говорить «нет», легко поддается очарованию массового гуляния, создаваемому Маусом («экстраполируя свою инаковость и созидательную мощь на окружающий мир, шут превращает его в праздничный антикосмос» [Реутин (2) 1996: 69]), и становится частью этого псевдокарнавала, в котором от средневекового праздника жизни остается только обилие выпивки и культ телесного — ложные кумиры взрослых, воспринимаемые подростками в качестве истинной ценности.

М. Ю. Реутин говорит о «праздничной агрессивности» шута как об одной из основных характеристик карнавального антиповедения [Реутин (2) 1996: 35]. Маус-шут олицетворяет такую праздничную агрессивность: унижает ради забавы своих друзей (*Мария/Дейв: Маус меня постоянно достает и называет голубым*), развешивает по школе интимные фотографии Ливии, провоцирует её на драку — черпает в чужих провалах новые поводы для веселья. Взаимоотношения Ливии и Мауса построены на приеме розыгрыша или «лудификации» (от *ludus* — игра) как особой формы антиповедения шута, в которой он сблизается с плутом. И если в карнавальном пространстве розыгрыши были достаточно безобидны (например, перед карнавалом «клопферы» («грохотальщики») обходили весь город с хлыстами и устраивавшие на улицах невероятный шум и грохот» [Колязин 2002: 161]), то розыгрыш Мауса доводит Ливию до попытки суицида.

Важно заметить, что поведение Мауса полностью не укладывается в рамки образа шута, оно, как и подобает поведению героев постмодернистской драмы, более сложно и многогранно. Да, Маус специфически «самоутверждается» через агрессию, но за этим стоит целый комплекс чувств: страх быть выкинутым из коллектива, не оправдать ожидания, желание утвердить свои позиции сильно при явной интеллектуальной ограниченности. Он антагонист, взявший на себя функцию шута и упростивший её до жестокого смеха над слабым.

В пьесе «Фото топless» Н. Блок шутами становятся друзья Артема (главного героя) — Саша и Коля. Так же, как Маус, они низводят свою активность до злой шутки над Кирой — девушкой, которая нравится Артёму. И если в средневековье шут — это Мудрость под маской Глупости («Глупость — обратная мудрость» [Бахтин 2015: 131]), то в постмодернистском тексте остается только глупость без маски: их шуточное голосование «Принадлежит ли грудь

с фото Кире Лойко?» выливается в травлю девушки и её попытку суицида. Более того, их действия мотивированны только скукой, избавляться от которой, по их мнению, следует смеясь над другими. Даже чувство раскаяния у этих героев извращено и опрощено: после поста о самоубийстве Кире юноши не находят лучшего решения, кроме как прийти в школу в футболках с откровенным принтом, чтобы переключить внимание с девушки на себя.

При этом Сашу и Колю нельзя соотносить с образом дурака — наивного, свободного от предрассудков персонажа: герои меркантильны, грубы, чужды ответственности (*Саша: У меня вчера дома был просто трешак. Я сказал маме, что ее обязанность меня до 18 лет содержать, а она заставляет меня самому себе яичницу делать. Ору было. И батя подключился...*), способны манипулировать не только родителями, но и мнением сверстников. Карнавальный дурак на такое не способен («образ дурака символизирует [...] безграничное доверие к миру и другим людям, неспособность ко злу» [Маслова 2004: 161]), он реализует свои функции прежде всего в аспекте «веселом и улегченном» [Бахтин 2015: 132]: дурак создает иной, праздничный и в какой-то степени наивный мир, чуждый в своей простоте официальным позициям церкви и государства, в котором важную роль играют пиры, пародии, травестирование — безобидные игры, делающие мир дурака «материалистичнее, человечнее и веселее» [Бахтин 2015: 132]. Очевидно, что ни Саша, ни Коля не могут созидать праздничное начало, так как все их выходы направлены только на разрушение и не несут характерной для поступков карнавального дурака наивной отстраненности от зла.

Таким образом, Саша и Коля — такие же шуты, как Маус, упростившие свою функцию до унижения ради развлечения: всем троицам кажется забавным смеяться над тем, кто по определению слабее их самих. Отличие трех шутов кроется в их смехе: если смех Мауса зол, глуп и ограничен, то в смехе Саши и Коли жестокость уступает место примитивности — это смех от скуки и пресыщения.

В отличие от текста Н. Блок в пьесе «Ливия, 13» К. Риндеркнехт появляется персонаж, в действиях которого можно проследить параллель с поведением карнавального дурака.

Дурак — амбивалентный персонаж. С одной стороны, ему присуща бытовая глупость, дающая право его унижить (само слово «дурак» становится оскорблением), с другой — он носитель «обратной мудрости, обратной правды» [Бахтин 2015: 22], т. е. правды, отлич-

ной от официальных догматов, не понимающей и не включающей их в свою систему ценностей. Дейв, герой пьесы К. Риндеркнехт, совмещает в себе обе стороны образа дурака. На бытовом уровне он постоянно терпит издевательства и оскорбления со стороны Мауса, не может защитить девушку, которая ему нравится, и участвует во всех «номерах» Мауса как соучастник и согласный зритель.

Дейв-дурак находится в зависимости от Мауса-шута, короля обратной стороны. И если карнавальный дурак, по М. М. Бахтину, «разделяет с шутком корону обратного мира» [Бахтин 2015: 216], то Дейв, зависимый от друга, является носителем идей открытости, доверия, веры в человека. Наивный и безвольный в проявлении своих настоящих эмоций, он копирует настроение Мауса и при этом становится марионеткой, которую держат при себе ради развлечения (*Мария/Дейв*: [...] *Понятно, что Маус сам на эту телку застал, но он всегда посылает меня вперед [...]*), но мировоззрение Дейва сильно отличается: Маус ищет в случайных связях удовольствия; Дейв, через несколько минут после знакомства с Ливией, уже мечтает о том, как они вместе будут воспитывать детей. Дейв-дурак — единственный персонаж пьесы, у которого сохранена наивная патриархально-идиллическая модель сознания. «Он как бы запрограммирован на иномирное поведение» [Маслова 2004: 156], не вписывающееся в общепринятые каноны. В случае Дейва — каноны пространства карнавала.

Таким образом, Дейв, чья правда противоречит принципам псевдокарнавала Мауса, становится дураком для двух пространств. Для обычных людей (таких, как отец Ливии) он воплощение карнавала. Для участников карнавала-вечеринки Дейв-дурак — носитель обратной правды по отношению к самому карнавалу. Это остается незамеченным, потому что герой не делится ломающими стереотипы карнавала взглядами на жизнь («Карнавальная мудрость — глупа» [Реутин (1) 1994: 30]), избегая травли и изгнания из мира вечеринки Мауса.

Таким образом, Дейв остается воплощенным двойным отрицанием (двойным дураком) вплоть до финала пьесы, в котором он, обретая поддержку Ливии, находит в себе силы выступить против Мауса — в этот момент он освобождается от своих ролей и масок.

Важный образ из классической триады карнавальных типов — образ плута, как показывает анализ пьес «Фото топлес» Н. Блок и «Ливия, 13» К. Риндеркнехт, в чистом виде не встречается.

При этом говорить о полном его отсутствии неправомерно, т. к. он получает новое, переосмысленное воплощение в образах главных героинь пьес — Кире и Ливии соответственно.

В начале пьес и Кира, и Ливия выступают в амплу инженерю — «наивных и неопытных в жизни девушек» [Пави 1991: 146], стоящих на пороге юности и готовых к любым открытиям. Важно отметить, что их юность проходит в интернете, границы разрешенного/запретного для них размыты, нормы поведения неустойчивы. Девушкам приходится, каждой своим путем, проверять границы допустимого и выстраивать их заново.

Юношеская наивность приводит обеих инженерю к трагедии: Киру «разводят» на интимные фотографии, которые затем разлетаются по сети; Ливия напивается на вечеринке и на следующий день обнаруживает свои фото, развешенными по школе. Опозоренные и затравленные сверстниками, героини, находясь в мире, где правят шуты и плуты, вынуждены жить по их законам и перенимать их модели поведения, чтобы самостоятельно восстановить поруганную честь. Тем не менее Ливия и Кира выбирают разные подходы к решению собственных проблем.

Ливия, оставшаяся без поддержки близких, находит возможный выход в суициде. Попытавшись бороться (драка с Маусом) за свою честь, она сталкивается с непониманием и попытками выставить её виновной в происходящей травле (виктимблеймингом):

Анна/Учительница: Дети опять сходят с ума. Девочка набросилась на мальчика... Юноша чувствует себя спровоцированным...

Оставшись без помощи подруг и отца, девушка находит решение, пытаясь «выйти» из окна третьего этажа. Этот шаг — отчасти отчаянье, отчасти манипуляция: отец обратит внимание на проблему, подруги раскаются в том, что отвернулись в трудную минуту, а инцидент с фотографиями будет исчерпан. Такое поведение отчасти роднит Ливию с плутом — мастером манипуляций и интриг, однако полноценного сближения образов не происходит: Ливия в большей степени запутавшийся подросток, которому требуется помощь и внимание взрослых.

Иначе развивается действие пьесы «Фото топлес». Кира после осознания своей ошибки принимает решение идти тропой войны и проучить шутков, преступивших границы дозволенного. Её ме-

тод — постановочный суицид — прямо отсылает к действиям плута: «плут проникает на территорию чуждого ему поля [...]. Затем, спровоцировав карнавальную неразбериху, он это поле разрушает — из его же недр» [Реутин (1) 1994: 74]. Отличие Киры от карнавального плута в том, что она в карнавальную среду вносит элемент серьезности (Она как «плут лишь притворяется, что играет (по правилам), ... делает вид, что признает силу магического круга игры» [Хейзинга 2011: 17], то есть интернет-пространства, в котором публикует новость о своей смерти). Происходит своеобразная инверсия пространств: не карнавал вторгается в нормированную жизнь, а шокирующая новость уничтожает карнавальную веселость. Кира создает внутри чуждого поля (интернет, в котором над ней смеются) новость о собственной смерти, затем, выждав срок, пока шуты не будут свергнуты, подрывает пространство новостью-опровержением.

С этим эпизодом связан традиционный карнавальный мотив увенчания-развенчания. «Увенчание нового всегда сопровождалось развенчанием старого, триумф сопровождался осмеянием» [Бахтин 2015: 123]: триумф Киры поддерживается флешмобом девушек, обнажающими грудь в её поддержку, что в то же время становится осмеянием и свержением шутов. Плут выходит победителем из розыгрыша и становится королем обратного мира вместо Шута, задавая свои правила поведения в обновленном пространстве: телесность воспринимается не как предмет насмешки или травли, а как неотъемлемый элемент интернет-культуры.

Таким образом, тексты постмодернизма активно переосмысляют и заимствуют ставшие классическими карнавальные образы триады шут-плут-дурак, пьесы о подростках и интернет-культуре не стали исключением. Это связано, во-первых, с видимой простотой карнавала как праздничного действия, а во-вторых, с явными параллелями между гиперреальностью и пространством карнавала, подробно описанным выше.

Важно отметить, что герои пьес не становятся полноценными эквивалентными заменами карнавальной триады, но берут на себя отдельные функции, иногда раздробленные между несколькими участниками пьесы (функции шута в пьесе «Ливия, 13» делят между собой рассказчики и Маус). Эти функции многогранны, сложны и противоречивы. С одной стороны, герои могут упрощать взятую функцию (Саша и Коля — шуты от скуки и для развлечения), с другой — усложнять, добавляя к ней, например, характерные особенно-

сти персонажей других эпох (Кира — инженеру, вынужденная надеть маску плута). При этом некоторые функции настолько усложнены, что их действие распространяется на несколько пространств, отвергающих одно другое, как это произошло в случае Дейва — дурака в отношении реального мира и дурака в отношении мира карнавала.

В связи с использованием карнавальных образов переосмысливается и карнавальное пространство, в котором существуют герои. В обоих пьесах есть «обратный мир» карнавала, где в одном случае герои воссоздают псевдокарнавал по подобию мира взрослых (пространство вечеринки с королем Маусом в «Ливии, 13»), в другом — пользуются интернет-пространством, где отчетливо видны специфические черты карнавала.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанс. Москва: Эксмо, 2015. 640 с.

Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Теория эпического театра. [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt (дата обращения: 12.11.2020).

Гуревич А. Я. Избранные труды. Культура средневековой Европы. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. 544 с.

Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада. 1996. 256 с.

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

Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.

Кузьмина А. С. Анализ зарубежных исследований опыта человека в среде виртуальной реальности // Вестник РУДН. №2, 2014. С. 102–112.

Маньковская Н. Б. «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995. 220 с.

Макаров А. И., Торопова А. А. Отчужденные тела — трактовка концепта телесности в постмодернизме // Вестник ВГУ. №4 (34), 2016. С. 16–25.

Маслова В. А. Представления о человеке — дурак и юродивый // Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. Мн.: ТетраСистемс, 2004. С. 154–162.

Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. [Электронный ресурс] URL: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000004/index.shtml> (дата обращения: 10.11.2020).

Реутин М. Ю. Игры об Антихристе в Южной Германии. Средневековая пародия // Российский государственный гуманитарный ун-т. М., 1994. 40 с.

Реутин М. Ю. Народная культура Германии: Позднее Средневековье и Возрождение // Российский государственный гуманитарный ун-т. М., 1996. 218 с.

Сейбель Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам VI Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия». Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. С. 36–48.

Сейбель Н. Э. Солдаты и крестьяне в «Макбете» XX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. № 8, 2013. С. 219–226.

Тихомирова Е. Г. Маска как культурная форма // Наука. Искусство. Культура. Вып. 2 (14), 2017. С. 28–31.

Тихомирова Е. Г., Сизенко А. Г. Маска как культурная форма в эпоху Ренессанса («Лица» господина Шико) // Вестник МГУКИ. № 2 (82), 2018. С. 82–89.

Толишин А. В. Значения и свойства маски в карнавале и маскараде // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Т. 8. № 41, 2007. С. 62–69.

Хейзинга Й. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры // СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

Хоружий С. С. Герменевтика телесности в традиции и соврем. практиках себя [Электронный ресурс] URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2012/10/horuzhy_germenevtika_telesnosti.pdf (дата обращения: 11.11.2020).

Kemp S. Digital trends 2019: Every single stat you need to know about the internet // TNW (The Next Web) [Электронный ресурс]. URL: <https://thenextweb.com/contributors/2019/01/30/digital-trends-2019-every-single-stat-you-need-to-know-about-the-internet/> (дата обращения: 14.10.2020).

REFERENCES

Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessans. Moskva: Eksmo, 2015. 640 s.

Brekht B. Kratkoe opisanie novoj tekhniki akterskoj igry, vyzyvayushchej tak nazyvaemyj "effekt ochuzhdeniya" // Teoriya epicheskogo teatra. [Available from] URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt (accessed: 12.11.2020).

Gurevich A. Ya. Izbrannye trudy. Kul'tura srednevekovoj Evropy. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007. 544 s.

Il'in I. P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm. M.: Intrada. 1996. 256 s.

Kastel's M. Galaktika Internet: Razmyshleniya ob Internete, biznese i obshchestve/Per. s angl. A. Matveeva pod red. V. Haritonova. Ekaterinburg: U-Faktoriya (pri uchastii izd-va Gumanitarnogo un-ta), 2004. 328 s.

Kolyazin V. F. Ot misterii k karnavalu: Teatral'nost' nemeckoj religioznoj i ploschadnoj sceny rannego i pozdnego srednevekov'ya. M.: Nauka, 2002. 208 s.

Kuz'mina A. S. Analiz zarubezhnyh issledovanij opyta cheloveka v srede virtual'noj real'nosti // Vestnik RUDN. №2, 2014. S. 102–112.

Man'kovskaya N. B. "Parizh so zmeyami". Vvedenie v estetiku postmodernizma. M., 1995. 220 s.

Makarov A. I., Toropova A. A. Otchuzhdennye tela — traktovka koncepta telesnosti v postmodernizme // Vestnik VGU. №4 (34), 2016. S. 16–25.

Maslova V. A. Predstavleniya o cheloveke — durak i yurodivyj // Kognitivnaya lingvistika: Uchebnoe posobie. Mn.: TetraSistems, 2004. S. 154–162.

Pavi P. Slovar' teatra. M.: Progress, 1991. 504 s.

Pinskij L. E. Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii. URL: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000004/index.shtml> (accessed: 10.11.2020).

Reutin M. Yu. Igy ob Antihriste v YUzhnoj Germanii. Srednevekovaya parodiya // Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj un-t. M., 1994. 40 s.

Reutin M. Yu. Narodnaya kul'tura Germanii: Pozdnee Srednevekov'e i Vozrozhdenie // Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj un-t. M., 1996. 218 s.

Sejbel' N. E. Ochishchenie kak privykanie: tradiciya CHinkvechento v epicheskoy drame H. Myullera // Literatura i teatr: Modeli vzaimo-

dejstviya: sbornik nauchnyh statej po itogam VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii-festivalya “ARTsessiya”. Chelyabinsk: ООО “Enciklopediya”, 2013. S. 36–48.

Sejbel’ N. E. Soldaty i krest’yane v “Makbete” KHK veka // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. № 8, 2013. S. 219–226.

Tihomirova E. G. Maska kak kul’turnaya forma // Nauka. Iskusstvo. Kul’tura. Vyp. 2 (14), 2017. S. 28–31.

Tihomirova E. G., Sizenko A. G. Maska kak kul’turnaya forma v epohu Renessansa (“Lica” gospodina SHiko) // Vestnik MGUKI. № 2 (82), 2018. S. 82–89.

Tolshin A. V Znacheniya i svojstva maski v karnavale i maskerade // Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena. T. 8. № 41, 2007. S. 62–69.

Hejzinga J. Chelovek igrayushchij. Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul’tury // SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2011. 416 s.

Horuzhij S. S. Germenevtika telesnosti v tradicii i sovrem. praktikah sebya. [Available from] URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2012/10/horuzhy_germenevtika_telesnosti.pdf (accessed: 11.11.2020).

Kemp S. Digital trends 2019: Every single stat you need to know about the internet // TNW (The Next Web). [Available from] URL: <https://thenextweb.com/contributors/2019/01/30/digital-trends-2019-every-single-stat-you-need-to-know-about-the-internet/> (accessed: 14.10.2020).

Науч. руководитель: Сейбель Н. Э., 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.

Шаманова Д. С.

ORCID ID: 0000-0001-8164-9925

Челябинск, Россия

E-mail: dasha-shamanova@mail.ru

УДК 821.112.2-2:821.161.1-2

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_15

МОТИВ ПОБЕГА В ПЬЕСАХ В. ХЕРРНДОРФА И Р. КОАЛЯ «ЧИК. ГУДБАЙ, БЕРЛИН!» И Н. ГОСТЮХИНА «ПОСЛЕДНЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»

Аннотация. В данной статье рассматривается мотив побега в пьесах В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие». Дается историко-литературный обзор, выделяются тексты, в которых формируются семантические границы мотива «побег»: спонтанность, желание изменения окружающих обстоятельств, обретение новых ценностей и становление характера героя в ходе знакомства с людьми и событиями. Анализируются пьесы Гостюхина и Херрндорфа и Коаля с точки зрения специфики героев, общих структурных элементов, дается сравнительный анализ данных пьес. Подробно рассматриваются такие элементы как мотивация (повод к началу побега), организация пути героев через систему встреч и расставаний, преодоление пространственных границ и внутренних самоограничений и т. д. Делается вывод о структурном единстве пьес, организованных вокруг общего мотива, описываются индивидуальные черты поэтики каждого автора.

Ключевые слова: мотив побега; драматургия; драматурги; пьесы; литературные мотивы; литературное творчество; литературные сюжеты; литературные жанры; литературные образы; немецкая литература; русская литература.

Shamanova D. S.

Chelyabinsk, Russia

THE MOTIVE FOR ESCAPING IN THE PLAYS OF V. HERRNDORF AND R. KOAL “CHICK. GOODBAY, BERLIN!” AND N. GOSTYUKHIN “THE LAST JOURNEY”

Abstract. This article examines the motive for escaping in the plays of V. Herrndorf and R. Koal “Chick. Goodbye, Berlin! “And N. Gostyukhin” The Last Journey”. A historical and literary review is given, texts are distinguished in which the semantic boundaries of the “escape” motive are formed: spontaneity, the desire to change surrounding circumstances, gaining new values and becoming a character of the hero during acquaintance with people and events. The plays of Gostyukhin and Herrndorf and Koal are analyzed from the point of view of the specifics of the heroes, general structural elements, a comparative analysis of these plays is given. Such elements as motivation (reason for the start of the escape), organizing the path of heroes through a system of meetings and breakups, overcoming spatial boundaries and internal self-restrictions, etc. are considered in detail. It is concluded that the structural unity of plays organized around a common motive describes the individual features of poetics of each author.

Keywords: escape motive; dramaturgy; playwrights; plays; literary motives; literary creativity; literary plots; literary genres; literary images; German literature; Russian literature.

Понятие «мотив» разрабатывается в литературоведении с начала XX в. На данный момент существует несколько подходов, каждый из которых задаёт определённое направление исследования. Так, А. Н. Веселовский, формалисты и структуралисты понимали мотив как минимальный элемент сюжета. В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо и М. Л. Гаспаров разложили его на отдельные функции и сузили до глагола-действия. В. И. Тюпа и, отчасти, И. В. Силантьев расширяют понятие мотива, относя к нему детали, ситуации и т. д. «Мотив как таковой, — пишет И. В. Силантьев, — представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий... в центре <которой> собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива»

[Силантьев 2009: 39]. В своей монографии Н. Э. Сейбель выделяет следующие черты мотива: обусловленность мифологическими, психологическими, бытовыми факторами, фольклорная природа, связь с общекультурной традицией; неразложимость; предикативность; репродуктивность, связь с другими мотивами [Сейбель 2017: 34–37].

Рассматривая мотив побега в пьесах В. Херрндорфа и Р. Коала «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие» мы будем опираться на следующее определение понятия мотив:

Мотив — это воплощённый через повторяемость и сочетание с другими мотивами, обладающий динамичностью внутри текста вариант универсального инварианта, семантически целостную основу которого составляет действие или состояние персонажа [Сейбель 2006: 39].

В XX в. устойчиво возникает литература «побега», так называемая литература «escapе», где инфантильный герой-конформист в качестве выхода из всех ситуаций выбора, ответственности и преодоления трудностей отдаёт предпочтение бегству от самого себя, от проблем, от взросления.

Мотив побега появляется в литературе ещё со времён романизма (В.-Г. Вакенродер «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» (1797), А. де Мюссе «Исповедь сына века» (1836), М. Ю. Лермонтов «Мцыри» (1840) и т. д.), где романтический герой убегает от привычной жизни ради обретения свободы, творчества, счастья — своего или чужого. Например, Октав, главный герой «Исповеди сына века», в конце романа уезжает в Берлин, оставив свою возлюбленную, чтобы не причинять ей страданий: «Час спустя почтовая карета спускалась с невысокого холма у заставы Фонтенбло. Молодой человек сидел в ней один. Он в последний раз взглянул на свой родной город, видневшийся в отдалении, и порадовался тому, что из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [Мюссе 1958]. Литература конца XIX — начала XX вв. также активно обращается к мотиву побега. Например, в романе М. Твена «Приключения Гекельберри Финна» (1884) побег является стержнем сюжета.

В литературе XX в. мотив побега получил своё развитие в таких текстах, как Р. П. Уоррен «Вся королевская рать» Дж. Апдайк «Беги, Кролик, беги», Д. Коупленд «Поколение X» и др. Этот побег не связан с внешними обстоятельствами, ограничивающими свободу героя, он предстаёт бегством от самого себя, от своей жизни.

Изменяется семантика мотива «побег» — теперь бегство не является вынужденным из-за ограничения свободы в физическом плане (плен, тюрьма, сумасшедший дом), теперь он опирается на чувственный план (эмоциональное состояние героя). Побег в таких текстах чаще всего спонтанен, не подготовлен, бесцелен. Обычно бегству способствует угнетённое состояние героя: он недоволен своей жизненной ситуацией, поэтому убегает.

Ко второй половине XX в. герой эскапической литературы «молодеет». В начале века герой такой литературы — это взрослый человек, так, например, герою Р. П. Уоррена из романа «Вся королевская рать» Вилли Старку 40 лет. Герою Апдайка из романа «Беги, Кролик, беги» уже 26. Позже героями эскапической литературы становятся не только молодые люди, но и подростки.

В подростковой литературе побег — часто повторяющийся элемент сюжета (Дж. Грин «Бумажные города», Дж. Селинджер «Над пропастью во ржи», Кр. Нёстлингер «Ильза Янда, лет — четырнадцать» и др). Для героя-подростка побег — это, прежде всего, попытка изменить свою жизнь, своеобразный бунт против сформировавшихся устоев, бунт против прежнего существования, «это способ разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив» [Дольто 2010].

В пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» нам представляется подростковый побег.

Вольфганг Херрндорф родился в 1965 в Гамбурге, умер в 2013 г. в Берлине. Большой успех принёс ему роман воспитания «Чик», который в течение года был в списке немецких бестселлеров. В 2008 г. он был награждён Немецкой премией за лучший рассказ, номинирован на премию Лейпцигской книжной ярмарки, награждён премией Клеменса Брентано за роман «Чик», премией Ганса Фаллады, премией Лейпцигской книжной ярмарки в категории беллетристика за роман «Песок». Его младший соавтор — известнейший на сегодняшний день драматург — Роберт Коаль родился в 1972 г. в Кёльне. Он изучал юриспруденцию, литературоведение, историю и философию в свободном университете в Берлине. Работал ассистентом Кристофа Шлигензифа, затем в литчасти Немецкого драматического театра Гамбурга, в Цюрихском драматическом театре Кристофа Маргалера, Ганноверском драматическом театре, с 2009 г. заводит в Дрезденском государственном театре. Пьеса — их единственный совместный литературный опыт и представляет собой самоинсце-

нировку романа воспитания Херрндорфа «Чик». Премьера их пьесы «Чик. Гудбай, Берлин!» состоялась 19 ноября 2011 г. в Дрезденском государственном театре в постановке Яна Гелера.

В пьесе Н. Гостюхина «Последнее путешествие» представляется уже не подростковый побег, а побег старого индейца, который перед смертью стремится к дому, к родине, к истокам.

Николай Гостюхин родился в 1989 г. в Перми. После учебы на филологическом факультете по специальности «Журналистика» в ПГНИУ он прошел курс театральной и кинокритики в «Школе культурной журналистики». Вскоре переехал в Берлин, где начал писать собственные пьесы, а также ездил в Польшу учиться у Ивана Вырыпаева. Дебютный спектакль режиссера «Иранская конференция» привлек большое внимание публики и столичных театральных критиков. Пьеса «Последнее путешествие» была написана в 2016 г. Премьера состоялась в том же году в екатеринбургском молодёжном театре «Галёрка».

Пьесы по-разному представляют героев, совершающих побег.

У Хэррндорфа представлен герой-подросток, аутсайдер, и его побег обусловлен желанием сбежать от враждебной окружающей обстановки, в которой он не находит себе места. Главный герой пьесы, Майк Клингерберг, чувствует себя несчастным. Чувство безысходности, отраженное в дневнике В. Херрндорфа («Я считаю недопонимание сутью общения. Ошибки бесконечны и ошибки — корень всего. Вы можете сказать «совпадения», но я предпочитаю слово «ошибка» [Херрндорф 2011], подталкивает его героя к поиску возможностей изменить свою жизнь. Мать Майка страдает алкоголизмом, отец изменяет матери, пока она лечится к клинике от своей зависимости, в классе Майк — аутсайдер, влюблённый в самую красивую девочку школы. Конфликт Клингерберга со взрослыми и сверстниками подталкивают его к бегству с новым одноклассником, Андреем Чихачёвым, тоже аутсайдером. Сам побег не решает проблему, это скорее способ повлиять на ситуацию, который по сути даже не устраняет проблему, а впоследствии даже усугубляет её.

У Гостюхина уже взрослый герой — это старик-индеец, и его побег — побег умирающего старика-индейца, который хочет вернуться к корням и умереть на родине своих предков: «Дедушка: Я хочу отправиться на родину наших предков и умереть там. Я не хочу закончить свои дни здесь, в окружении неизвестных мне людей, закутанный в трубки и питающийся с ложечки твоей сестрой» [Гостюхин,

2016]. У героя обнаружена эмфизема, и он, понимая скорое приближение смерти, хочет сбежать из угнетающей, мёртвой атмосферы больницы. Смерть в больнице для Дедушки не настоящее, а скорее что-то искусственное, противоестественное, пустое, к тому же чуждое: «Дедушка: Умереть здесь — не значит умереть по-настоящему. Смерть — это последний ответ. А какой может быть ответ, если белые даже вопросов задавать не умеют» [Гостюхин, 2016]. Таким образом, побег дедушки — это ответ на последний вопрос жизни, это возвращение к истокам, домой. Эпиграф ясно даёт определение данному побегу: «“Хорошая жизнь заслуживает достойной смерти” — древняя индейская пословица» [Гостюхин, 2016]. Так, возвращение к истокам, представляется герою этой достойной смертью.

Несмотря на различающийся статус и характеристику героев, их побег имеет общую структуру, состоящую из следующих структурных элементов:

1. Мотивация — побег исходит из желания найти что-то другое в общефилософском смысле, как «предельно значимый и предельно обобщённый образ любого партнёра/референта по взаимодействию, собеседника в любом, даже мысленном разговоре» [Кучумова 2019: 6].

Чик и Майк — аутсайдеры, которые бегут из враждебной им обстановки. До Чика у Майка не было друзей, он плохо общался с людьми: Майк «Можно быть скучным и не иметь друзей одновременно. И боюсь, это как раз мой случай. Я не очень-то умею общаться» [Коаль 2015: 394]. Чик тоже не завёл друзей, когда поступил в школу Майка: одноклассники считали его странным и распускали про него слухи: Майк «Конечно, ходили всякие слухи про Чечню, Сибирь, Москву, русскую мафию, контрабанду оружия — чего только не говорили» [Коаль 2015: 398]. Основу, самоощущения героя, сбегающего из дома, составляет целый комплекс черт: «Инфантилизм взрослых, агрессия подростков, стыд друг за друга представителей разных поколений, ощущение жизни как игры, боязнь ответственности, бытовая неустроенность» [Сейбель 2017: 84].

Изначальные отношения всех — почти без исключения — персонажей — отношения отталкивания, и побег — это способ разорвать болезненную коммуникацию. Майку хочется чего-то другого, поэтому он сбегает от неприятной, отталкивающей прежней жизни.

В пьесе Гостюхина побег Дедушки имеет другую специфику. Если Чик и Майк сбегают из дома, то Дедушка, наоборот, возвра-

щается домой, на родину. «Другое» для дедушки имеет чёткую форму — это резервация, что показывает главную цель путешествия, т. е. национальное самоопределение: «Дедушка: Умереть здесь — не значит умереть по-настоящему. Смерть — это последний ответ. А какой может быть ответ, если белые даже вопросов задавать не умеют. Я был маленький, но ясно помню, что говорил мне отец: “Не доверяй бледнолицым”. Даже после переезда он никогда не забывал заветы предков. А здесь в больнице даже стены белые.» [Гостюхин, 2016]. У Чика и Майка нет представления о другом, они просто бегут в неизвестность в надежде на изменения своей жизненной ситуации. У героя Гостюхина это представление имеет чёткую форму.

2. Мотив встреч.

Всё путешествие Чика и Майка состоит из встреч с различными людьми. Встречи являются связующим элементом, которые выстраивают маршрут. «Отмеченность начала и конца пути как двух крайних ... состояний ... выражается изменением статуса персонажа, достигшего конца пути». [Топоров 2003: 352]. Чик и Майк отправляются в путешествие детьми: они наивны и судят о других предвзято: Майк «Два придурка нашли друг друга», — подумал я, хотя в первый раз видел этого парня и не знал, придурок он или нет» [Коаль 2015: 397], негативно относятся к миру и к окружающим, противопоставляя себя им: «Ничего страшного, что ты не пригласила меня, а пригласила кучу каких-то идиотов» [Коаль 2015: 403]. За каждым их капризом, «за каждым материальным желанием скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию, но они привыкли ждать от мира обмана, и взрослый мир постоянно оправдывает эти ожидания» [Сейбель 2014: 271–272]. Но встречи с различными героями меняют их. Фридеманы показывают им, что люди способны оказывать помощь без всякой «задней» мысли: Майк «Я не знал, что ответить, Чик — тоже». [Коаль 2015: 411]. Семейство Фридеман показывает героям, что такое гостеприимство, непосредственность и доброта по отношению к другим, даже незнакомым людям. Встреча с Изой показывает, что внешний вид обманчив и за отталкивающей внешностью может скрываться истинная красота. Далее в заброшенной деревне им встречается старик Фрикке, который учит ребят любить и ловить момент: «Фрикке: Девчонки и любовь — вот самое важное в жизни. <...> Так что — влюбляйтесь и любите! *Carpe Diem*» [Коаль 2015: 423]. Женщины-терапевт отвезла их в больницу после того, как мальчишки рухнули

с откоса, а неизвестный человек, которому звонил Майк из больницы, оказался отзывчив к незнакомцам, звонящих в три часа ночи, и даже готов был помочь. В итоге Майк приходит к другому пониманию мира: «С самого детства отец учил меня, что мир плохой. ... И, может быть, это правда, может, действительно девяносто девять процентов людей плохие. Но странно, что нам с Чиком за всё время путешествия встречался почти исключительно тот один процент людей, которые не плохие». [Коаль 2015: 429]. Майк и Чик очень выросли за своё путешествие. По сути, именно мотив взросления и организует структуру пьесы, поскольку из каждой встречи герои выходят преображенными.

Дедушка и внук встречают других героев в то время, как они почти добрались до цели, и этими героями являются полицейские и внучка Дедушки — Атаендик. И полицейские, и Атаендик встают в оппозицию к Майку и Дедушке и мешают им достичь конечного пункта путешествия, что происходит из-за непонимания ими цели и смысла этого пути: «Уэйн: А что мы сделали? Полицейские: Вы угнали автомобиль, а Макс похитил вас. Уэйн: Но я сам согласился идти? Полицейские: Тогда, наверно, на вас только угон автомобиля. В любом случае, сдавайтесь!» [Гостюхин, 2016]. Они мыслят на бытовом, материальном уровне, в то время как Дедушка и его внук мыслят выше, на уровне духовном. Таким образом, встречи выделяют антитезу в системе образов романа, где с одной стороны герои, понимающие суть вещей, — Майк, Дедушка и Койот (древний бог индейцев, который воплощает собой добро и зло одновременно), а с другой — герои, которые мыслят поверхностно, профанно — Атаендик и полицейские.

3. Обретение цели.

В пьесе Н. Гостюхина «Последнее путешествие» цель была у Дедушки изначально — он стремился к национальной самоидентичности и хотел вернуться к истокам: «Дедушка Я хочу отправиться на родину наших предков и умереть там. Я не хочу закончить свои дни здесь, в окружении неизвестных мне людей, закутанный в трубки и питающийся с ложки твоей сестрой» [Гостюхин, 2016]. С развитием сюжета уверенность героя в своей цели укрепляется — даже под давлением полицейских Майк и мистер Уэйн не отступают и не сдаются. У Майка этой цели не было. Побег героев пьесы «Чик, Гуд бай, Берлин» неподготовлен и спонтанен. Это побег-бунт двух аутсайдеров, которых не пригласили на вечеринку самой красивой

девочки школы. Поворотной точкой становится встреча с семейством Фридеманов. Уже в анализе народной сказки Проппа мотив бегства тесно связан с мотивами преследования и спасения [Пропп: 418–422]. Если до сих пор герой бежал от людей, то теперь он видит, что люди могут быть дружелюбными и добрыми, что они готовы бескорыстно прийти на помощь. После встречи с ними, Майк начинает переосмысливать свой предыдущий жизненный опыт. Так, целью их побега становится переосмысление своего жизненного пути, самого себя и поиск своего места в мире.

4. Мотив преодоления границ.

Чик и Майк преодолевают границы на уровне город — провинция: они уезжают из Берлина и отправляются в глубь Германии. Дедушка и его внук преодолевают границы страны: из России они едут в Америку, а также границы резервации и эта граница является принципиальной. Во-первых, этой границей безопасно: «Макс (показывает): За той опушкой резервация, если попадём туда, полиция нам ничего не сделает» [Гостюхин, 2016]. Во-вторых, резервация — это конечный пункт путешествия Уэйнов, поэтому как только внук и сын заходят на её территорию, Дедушка умирает: Атаенсик (плача): Почему ты уходишь? Уэйн: Потому что я наконец-то понял, каков был вопрос и что есть ответ. Человек рождается, чтобы понять вопрос и умирает, чтобы найти ответ. Когда ты поймёшь свой вопрос, тебе станет понятно зачем жить» [Гостюхин, 2016]. Ответ на этот «вопрос» также является преодолением границы, но в этот раз границы между героем и зрителем: «Атаенсик Что он сказал тебе? Макс Он сказал, чтобы ты вместе со зрителями похлопала» [Гостюхин, 2016]. Здесь герои рушат условную четвёртую стену, что по сути для героя Дедушки является самым большим открытием в жизни — он понимает, что является героем спектакля, то есть понимает саму суть своего существования. Таким образом, побег на родину даёт ответ, выходящий за условности повествования, и приводит героя к осознанию того, что он есть герой.

5. Мотив преодоления ограничений.

Путь испытаний и преодолений заставляет Майка и Чика принимать радикальные, рискованные решения, которые оказываются на грани уголовно наказуемых деяний. Так, герои идут на поиски шланга, чтобы слить бензин чужой машины. Побег Дедушки и его внука так же, как и побег подростков, заставляет героев принимать рискованные решения — они угоняют машину, чтобы добраться

до резервации: «Макс Мы угнали машину, ты забыла?! [Гостюхин, 2016]». К тому же, на пути к ней у Дедушки и Макса возникают существенные препятствия — Атаенсик, сестра Макса, вместе с полицейскими ловят беглецов недалеко от резервации, в результате чего Макс даже получает ранение: Макс Полицейские начали стрелять и попали в меня, но мы уже успели зайти в реку [Гостюхин, 2016].

Таким образом, пьесы Н. Гостюхина «Последнее путешествие» и В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» имеют общие структурные элементы, связанные с мотивом побега: мотивация — побег исходит из желания найти что-то другое, мотив встреч, обретение цели, мотив преодоления границ и мотив преодоления законов. Различия исходят из специфики героев: у В. Херрндорфа и Р. Коаля герои — подростки-аутсайдеры, побег которых обусловлен желанием сбежать от враждебной окружающей обстановки, в которой он не находит себе места; у Н. Гостюхина герой старик-индеец, побег которого обусловлен стремлением вернуться к корням — возвращение к истокам, представляется герою достойной смертью.

ЛИТЕРАТУРА

Гостюхин Н. «Последнее путешествие» [Электронный ресурс]. URL: <https://yadi.sk/i/ACUQNrOUvqPQxw> (дата обращения: 17.01.2021).

Дольто Ф. Побег [Электронный ресурс] // На стороне подростка. Екатеринбург: Рама Паблшинг, 2010. [Электронный ресурс] URL: <https://www.klex.ru/9ik> (дата обращения: 17.01.2021).

Коаль Р. Чик. Гудбай, Берлин! // ШАГ 11+: Швейцария. Австрия. Германия: новая немецкоязычная драматургия: [антология]. Москва: Гете-Институт, 2015. С. 391–438.

Кучумова Г. В. Введение/Немецкоязычный роман рубежа 20–21 вв.: проблема другого: монография. Самара: САМАРАМА, 2019. С. 6.

Мюссе А. «Исповедь сына века». М.: Худ. лит., 1958. [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/INPROZ/DEMUSSE/age_son.txt (дата обращения: 17.01.2021).

Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М.: Изд-во Лабиринт, 2000. 366 с.

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

Сейбель Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы // Политическая лингвистика №4 (50), 2014. С. 270–273.

Сейбель Н. Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века // Филологический класс №1 (47), 2017. С. 84–87.

Силантьев И. В. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте (Статья первая) // Сибирский филологический журнал, 2009. №2. С. 39–56.

Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М.: Большая российская энциклопедия, 2003. Т. 2. С. 352.

Херрндорф В. Работа и структура [Электронный ресурс] URL: <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig/> (дата обращения: 17.01.2021).

REFERENCES

Gostyukhin N. “The Last Journey”. [Available from] URL: <https://yadi.sk/i/ACUQNrOUvqPQxw> (accessed: 17.01.2021).

Dolto F. Escape [Electronic resource]//On the side of a teenager. Yekaterinburg: Rama Publishing, 2010. [Available from] URL: <https://www.klex.ru/9ik> (accessed: 17.01.2021).

Coal R. Chick. Goodbye, Berlin!//STEP 11 +: Switzerland. Austria. Germany: new German-language drama: [anthology]. Moscow: Goethe Institute, 2015. С. 391–438.

Kuchumova G. V. Introduction/German-language novel of the turn of the 20–21 centuries: the problem of another: monograph. Samara: SAMARAMA, 2019. С. 6.

Musse A. “Confession of the Son of the Century”. М.: Hood. lit., 1958. [Available from] URL: http://lib.ru/INPROZ/DEMUSSE/age_son.txt (accessed: 17.01.2021).

Propp V. The historical roots of the magic tale. М.: Publishing House Labyrinth, 2000. 366 s.

Seibel N. E. Austrian novel Zwischenkriegszeit: Monograph. Chelyabinsk: Publishing House of ChSPU, 2006. 414 s.

Seibel N. E. Socio-political motives of modern German drama// Political linguistics №4 (50), 2014. С. 270–273.

Seibel N. E. “Fear of growing up” in German drama of the beginning of the 21st century//Philological class №1 (47), 2017. С. 84–87.

Silantyev I. V. Lyric motif in poetic and prose text (Article One)// Siberian Philological Journal, 2009. №2. С. 39–56.

Axes V. N. Way//Myths of the peoples of the world: Encyclopedia: in 2 vols./Ed. S. A. Tokarev. М.: Big Russian Encyclopedia, 2003. Т. 2. С. 352.

Herrndorf B. Work and structure. [Available from] URL: <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig> (accessed: 17.01.2021).

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

Данные об авторе

Шаманова Дарья Сергеевна — студентка кафедры литературы и МОЛ Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

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

E-mail: dasha-shamanova@mail.ru

Author's information

Shamanova Darya S. — student of Department of Literature and Methods of Teaching Literature, Federal State-Financed Educational Institution of Higher Education “South Ural State Humanitarian Pedagogical University”.

Япишина А. Е.

ORCID 0000-0002-7812-9563

Челябинск, Россия

E-mail: ro.roy@yandex.ru

УДК 821.161.11 (Мнацаканова Е. А.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_16

ФУНКЦИИ ПРОБЕЛОВ В ТЕКСТАХ

Е. МНАЦАКАНОВОЙ

Аннотация. Статья посвящена исследованию функций и значений пробела в текстах русской поэтессы, переводчицы, музыковеда Е. А. Мнацакановой (1922–2019). Отмечается связь «стереоскопично-фоничного» мышления поэтессы с визуально-аудиальным характером её поэзии, при этом выявлено, что непосредственно визуальный аспект остаётся малоизученным, несмотря на то, что Мнацаканова — в первую очередь визуальный поэт. Ключевым визуально-графическим приёмом в её творчестве является пробел, понимаемый в данной статье как текстовый символ, обозначаемый пустой позицией и подчеркивающий наличие «белого» пространства страницы. На основании проведённого анализа, выделены три основные функции пробела в текстах Мнацакановой: партитурная, при которой пробел заменяет знаки препинания, участвуя в создании интонационного рисунка); функция автономизации минимальных единиц поэтики Мнацакановой, которыми могут являться не только слова, но и разнопорядковые сегменты слова: буква, слог, звук, часть слова; семантическая, при которой пробелы усиливают смысловую составляющую текстов.

Ключевые слова: современная поэзия; русская поэзия; русские поэтессы; поэтическое творчество; визуальная поэзия; поэтика; поэтические тексты; функции пробелов.

Yapishina A. E.

Chelyabinsk, Russia

SEMANTICS OF SPACES IN E. MNATSAKANOVA'S TEXTS

Abstract. The article is devoted to the study of the semantics of the gap, as well as its meaning and functions in the texts of the poetess E. A. Mnatsakanova. The connection of the “stereo-scopic-phonetic” thinking of the poetess with the visual-auditory nature of her poetry is noted, while it is revealed that the visual aspect itself remains poorly studied, despite the fact that Mnatsakanova is primarily a visual poet. The key visual-graphic technique in her work is a space, understood in this article as a text symbol, denoted by an empty position and emphasizing the presence of “white” space on the page. Based on the analysis carried out, three main functions of the gap in Mnatsakanova’s texts have been identified: score (participate in creating an intonation pattern), autonomization function (denote the independence of text elements) and semantic (strengthen the semantic component of texts).

Keywords: contemporary poetry; Russian poetry; Russian poetesses; poetic creativity; visual poetry; poetics; poetic texts; whitespace functions.

Елизавета Аркадьевна Мнацаканова (1922–2019) — русская поэтесса, переводчица, эссеистка, художница, музыковед.

Главной особенностью поэтического мира Мнацакановой исследователи (Дж. Янечек, С. Бирюков, И. Гулин, Т. Грауз, К. Корчагин) называют визуально-аудиальный характер её поэзии. Эта особенность, на наш взгляд, объясняется «стерео-скопично-фоничным», по словам самой поэтессы, восприятием мира: «чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление, делает его стерео-скопично-фоничным, объемным, многолинейным» [Мнацаканова 2004: 96]. При этом в исследованиях и статьях, посвященных творчеству Мнацакановой, гораздо меньше внимания уделяется непосредственно аспекту визуальности её творчества, а если и уделяется, то говорится, в основном, о расположении текста на странице в партитурной форме. В частности, о связи поэзии Мнацакановой с музыкальными партитурами рассуждают В. Руднев [Руднев 1992], Дж. Янечек [Янечек 2003], И. Гулин [Гулин 2018], Т. Грауз [Грауз 2018] и др. Так, визуальный аспект творчества Мнацакано-

вой остаётся малоизученным, хотя его значимость подтверждается словами самой поэтессы, сравнивавшей в своих эссе слова и буквы с живописью (т. е. искусством для глаза): «Каждая Буква — волшебная картина, нарисованная так тщательно, так искусно — так тщательно, так любовно, что радостно смотреть и видеть» [Мнацаканова 2004: 13]; «Но Буквы имеют свою судьбу. Нарисованные с любовью, радостью и мучениями, они когда-нибудь займут своё, им предназначенное место, в незримых и неизмеримых пределах Гармонии» [Мнацаканова 2004: 14]. Отсюда можно сделать вывод об особом отношении Мнацакановой к тексту. Кроме того, творческий опыт Мнацакановой включает в себя и создание книг-альбомов, сочетающих вербально-графический и живописный элементы, например, поэтессой были созданы книги “Das Hoheild”, «у смерти в гостях» (1976-1977), “Das Buh Sabeth” (1972–1988) и др., что также свидетельствует о том, что Мнацаканова — визуальный поэт.

Среди визуально-графических приёмов, используемых Мнацакановой, наиболее выделяется пробел, выполняющий в её творчестве несколько важных функций.

Пробел в полиграфии понимается как текстовый символ, обозначаемый пустой позицией и подчеркивающий наличие «белого» пространства страницы. По мнению Т. Цвигун, в широком смысле — это нулевой знак, опознаваемый только в соположении с текстом как «ненулевым», материализованным знаком [Цвигун 2010]. Ключевая функция пробела — это функция границы, то есть отделение текстуального от нетекстуального, однако в русской поэзии, начиная с футуристов, пробел перестаёт замыкаться в отграничивающей функции и приобретает семантическую функцию, то есть участвует в порождении смыслов.

Проблема пустот и пробелов исследуется достаточно давно в работах по литературоведению, культурологии, типографике. Исследователи неоднократно отмечали знаковую природу пробелов. Среди них Э. Рудер [Рудер 1982], автор фундаментальной работы по типографике, а также литературоведы Ю. Орлицкий [Орлицкий 2008] и М. Эпштейн [Эпштейн 2004]. Все они акцентируют внимание на смысловом потенциале пустоты, окружающей сам текст. Д. Суховой, исследовательница современной русской поэзии, счи-

тает пробел «своего рода графемой», и каждый момент использования данной «графемы» поэтом обновляет и расширяет спектр её значений [Суховой 2008].

Пробел как визуальный приём наиболее распространён в художественной прозе. По словам Т. Семьян, в творчестве А. Белого, А. Весёлого, Б. Пильняка пробел выполнял функции перехода к другому смысловому плану, смену сюжетных блоков, временной промежуток между двумя сюжетными блоками, функцию эмоционального ключа [Семьян 2006: 107].

В современной литературе одна из главных функций пробела — *заместительная* или *партитурная*, при которой пробел заменяет знаки препинания. В частности, эту функцию пробела, создающую особую систему членения текста, мы находим в творчестве таких авторов, как Г. Сапгир, Г. Айги, Вс. Некрасов, Д. Осокин., Т. Груз. Партитурная функция пробела распространена и в творчестве Мнацакановой, использование которой мотивировано ещё и тем, что поэтесса, имея музыкальное образование, конструирует тексты как музыкальные партитуры, в которых паузы так же значимы, как и нотные знаки. Так, например, в стихотворении «Колыбельные Сморщенным» пробелы в конце строк при отсутствии каких-либо знаков препинания выполняют функцию создания ритма, деля текст на синтагмы:

**колыбель не наточена
колыбель не постелена
колыбельным не велено
колыбельная по Дочери**

[Мнацаканова 2018: 57]

Аналогичный пример мы находим в стихотворении из книги «Шаги и вздохи»:

**мелодия лютни
лети над столетьем
минуя
лихолетья
мгновенную даль**

**мелодия лета лети
мимо света лети
мило ветра лети
мимо века лети**

**на струне
кифары
неутомимого
кафра**

**лети мелодия летняя
на стреле
моей неутолимой
лютни**

[Мнацаканова 2004: 97]

Кроме того, партитурная функция пробела в творчестве Мнацакановой актуализируется в фиксации музыкальной интонации, которая порой преобладает над семантическими связями текста.

Другая функция пробела в текстах Мнацакановой — *автономизация* минимальных единиц её поэтики, которыми могут являться не только слова, но и разнопорядковые сегменты слова: буква, слог, звук, часть слова. Н. Азарова в предисловии к книге поэтессы Анны Альчук называет их «поэтическими атомами» [Альчук 2005: 5]. Мы считаем, что данный термин применим и к творчеству Мнацакановой. Часто чтобы подчеркнуть смысловую значимость «поэтических атомов», поэтесса использует приём немотивированного увеличения пробела между словами [Семьян 2006: 107].

Как правило, Мнацаканова использует ограниченное количество «поэтических атомов», по аналогии с нотной грамотой, в которой количество знаков также ограничено. Доминантой её художественного мышления, по мнению С. Бирюкова [Бирюков 2005], является нанизывание периодически однородных единиц, т. е. имеющих равное количество слогов и одно место ударения. Расположение этих

единиц на пространстве страницы соотносится с расположением нотных знаков в музыкальной партитуре. Пробелы, с одной стороны, акцентируют внимание на автономности каждого элемента, с другой — «разбрасывают» эти элементы по пространству страницы таким образом, что читатель может комбинировать их между собой различными способами, иными словами — задают многонаправленность чтения.

Так, в приведенном ниже отрывке из книги “Das Buch Sabeth” слоги складываются в слова и словосочетания в зависимости от чтения по вертикали или горизонтали (бо-ли, не-бо, ли-бо). Пробелы здесь, во-первых, делают каждую поэтическую единицу семантически значимой и самостоятельной, а во-вторых, организуют визуальное пространство страницы, собирая «атомы» в элементы, более крупные.

но ли ли не
 бо бо бо
 не бо ли
 бо ли
 ли
 марта не бо не
 не бо бо ли бы бо не
 бо не бы ли
 ло марта но ли
 ли марта бы ли
 бо
 не
 бы
 ло марта

[Мнацаканова 2018: 112]

Функцию автономизации могут выполнять в текстах Мнацакановой и переносы, как в приведенном ниже отрывке из стихотворения из книги “Das Buch Sabeth”. Синтагма «обнажаемым немым необитаемым» раздроблена немотивированными переносами сегментов слов, благодаря чему создается ритм. Каждый «поэтический атом» в данном случае также оказывается семантически значимым. В центре синтагмы находится голофрастическая конструкция МЫМНЕМЫМНЕ, которая в противовес синтаксической раздробленности отрывка, основывается на ноль-пробеле и тем самым становится полисемантической.

ОБ
 НА
 ЖА
 Е
МЫМНЕМЫМНЕ
 ОБ
 И
 ТА
 Е
 МЫ
 М

[Мнацаканова 2018: 120]

Различные типы выделения «атомов» и элементов организуют структуру текстов Мнацакановой. Слова могут быть отделены друг от друга не только пробелами, но и концами и сбросами строк. В отрывке из поэмы «Маленький реквием» выделены отступами и переносами сегменты слов фразы «там трава там ветра там ветра там ветра могильного пения» [Мнацаканова 2018: 100]. Отступы и переносы в данном случае визуально усиливают её семантику. Можно предположить, что разорванность фразы отображает порыв ветра. При этом оказываются выделены пробелами созвучные друг другу «там», «тра» — их многочисленные повторы отсылают нас к поэзии заговоров и магической функции поэзии.

там тра
 ва там ве
 тра
 там
 ве
 тра
 там ве
 тра
 могильного
 пение

[Мнацаканова 2018: 100]

В стихотворении №9 из четвертой части книги “Das Buch Sabeth”

ют три основные функции: партитурную (участвуют в создании интонационного рисунка), функцию автономизации (обозначают самостоятельность элементов текста) и семантическую (усиливают смысловую составляющую текстов).

ЛИТЕРАТУРА

Альчук А. Не Бу (стихи 2000–2004). М.: Библиотека журнала «Футурум АРТ», 2005. С. 3–10.

Бирюков С. Е. Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.topos.ru/article/3315> (дата обращения: 20.01.2021).

Грауз Т. Слова признаются в своей способности быть [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/slova-priznauutsya-v-svoey-sposobnosti-byt> (дата обращения: 20.01.2021).

Гулин И. Единство и теснота стихового обряда // «Коммерсантъ Weekend» № 14, 27.04. 2018. М., 2018. С. 18.

Корчагин К., Ларионов Д. Чтение партитур [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/> (дата обращения: 20.01.2021).

Мнацаканова Е. А. ARCADIA: Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. М.: Изд-во Р. Элинина, 2004. 352 с.

Мнацаканова Е. А. Новая Аркадия. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 352 с.

Мнацаканова Е. А. Осень в лазарете невинных сестёр [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/osen-v-lazarete-nevinnyh-sester.html> (дата обращения: 20.01.2021).

Мнацаканова Е. А. Шаги и вздохи. Четыре книги стихов. Вена, 1982. 213 с.

Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской литературе. М.: РГГУ, 2008. 845 с.

Рудер Э. Типографика. Руководство к оформлению. М., 1982. 275 с.

Руднев В. П. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой [Электронный ресурс]. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/rudnev.shtml> (дата обращения: 20.01.2021).

Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста. Монография. Челябинск: Изд-во «Библиотека Миллера», 2006. 214 с. 14.

Суховой Д. А. Графика современной русской поэзии: дис. канд. фи-

лол. наук. СПб, 2008. [Электронный ресурс]. URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html> (дата обращения: 20.01.2021).

Цвигун Т. В. Пробел «в тексте»/«среди текстов»/«как текст» русского авангардизма // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Калининград, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/probel-v-tekste-sredi-tekstov-kak-tekst-russkogo-avangardizma> (дата обращения: 20.01.2021).

Эпштейн М. Н. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. М., 2004. 864 с.

Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // НЛЮ, №4. 2003. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/rekviem-elizavety-mnaczakanovoj.html> (дата обращения: 20.01.2021).

REFERENCES

Alchuk A. Ne Bu. M., 2005. P. 3–10.

Biryukov S. E. Poeziya: moduli i vektory. Slovomuzyka Elizavety Mnacakanovoj. [Available from] URL: <http://www.topos.ru/article/3315> (accessed: 20.01.2021).

Epshtejn M. N. Знак пробела: о budushchem gumanitarnyh nauk. М., 2004. 864 p.

Grauz T. Slova priznayutsya v svoej sposobnosti byt'. [Available from] URL: <https://discours.io/articles/culture/slova-priznayutsya-v-svoey-sposobnosti-byt> (accessed: 20.01.2021).

Gulin I. Edinstvo i tesnota stihovogo obryada // “Kommersant” Weekend” № 14, 27.04.2018. М., 2018. P. 18.

Korchagin K., Larionov D. Chtenie partitur. [Available from] URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/> (accessed: 20.01.2021).

Mnacakanova E. A. ARCADIA: Stihi. Iz lekcij. Stat'i. Esse. М.: Izdvo R. Elinina, 2004. 352 p.

Mnacakanova E. A. Osen' v lazarete nevinnyh sestyor. [Available from] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/osen-v-lazarete-nevinnyh-sester.html> (accessed: 20.01.2021).

Orlickij Yu. B. Dinamika stiha i prozy v russkoj literature. М.: RGGU, 2008. 845 p.

Ruder E. Tipografika. Rukovodstvo k oformleniyu. М., 1982. 275 p.

Rudnev V. P. Stihoslozhenie Elizavety Mnacakanovoj. [Available from]

URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/rudnev.shtml> (accessed: 20.01.2021).

Semyan T. F. Vizualnyj oblik prozaicheskogo teksta. Chelyabinsk, 2006. 214 p.

Suhovej D. A. Grafika sovremennoj russkoj poezii: dis. d-ra filol. Nauk. Spb, 2008. [Available from] URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html> (accessed: 20.01.2021).

Yanechek Dzh. Rekviem Elizavety Mnacakanovoj // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 62. P. 272–279.

Cvigun T. V. Probel “v tekste”/“sredi tekstov”/“kak tekst” russkogo avangardizma // Vestnik Baltijskogo federal’nogo universiteta im. I. Kanta. Kaliningrad, 2010. [Available from] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/probel-v-tekste-sredi-tekstov-kak-tekst-russkogo-avangardizma> (accessed: 20.01.2021).

Науч. руководитель: Семьян Т. Ф., д. филол. наук, проф.

Данные об авторе

Япишина Ангелина Евгеньевна — аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского Государственного Университета.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, проспект Ленина, 76

E-mail: ro.roy@yandex.ru

Author’s information

Yapishina Angelina Evgenievna — graduate student of the department of Russian language and literature of South Ural State University.

Гречкина Н. А.

ORCID: 0000-0001-6866-2236

Тверь, Россия

E-mail: milaya-10@mail.ru

УДК 821.161.1-192 (Круг М.)

DOI: 10.12345/2306-7462_2021_01_17

МОТИВЫ ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ МИХАИЛА КРУГА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению и анализу мотивных комплексов, представленных в творческом музыкально-поэтическом наследии знаменитого тверского барда и шансонье Михаила Круга. Исследуется специфика понятия «песенная поэзия», однако в данной работе акцент делается не на синтетичности текста, а на вербальной составляющей. Приводится мотивно-тематическая классификация текстов Круга и изучаются основные разновидности: «народная» поэзия, любовная поэзия, блатная/тюремная поэзия, философская песенная поэзия, пейзажная поэзия, топонимическая поэзия (о родном городе), ироническая поэзия. На материале текстов Круга показывается, что во всех тематических разновидностях присутствуют важнейшие для автора мотивы: времен года, слез, души и страдания, печали и одиночества, веры и разочарования, родины и расставания, безнадежности, смерти и др. Система мотивов характерна для тематики и эмоционального фона шансона, но опирается и на традиции русской классической поэзии.

Ключевые слова: русский шансон; поэтические мотивы; песенная поэзия; поэтическое творчество; поэтические жанры.

Grechkina N. A.

Tver, Russia

MOTIVES OF MIKHAIL KRUG'S SONG POETRY

Abstract. The article is devoted to the consideration and analysis of motive complexes, presented in the creative musical and poetic heritage of the famous tver bard and chansonnier Mikhail Krug. The specificity of the concept of “song poetry” is explored, but in this paper the emphasis is not on the synthetic nature of the text, but on the verbal component. The motive-thematic classification of the Krug texts is given and the basic varieties are studied: “folk” poetry, love poetry, criminal/prison poetry, philosophical song poetry, landscape poetry, toponymic poetry (about the native city), ironic poetry. On the material of Krug’s texts it is shown that in all thematic varieties there are the most important for the author motives: seasons, tears, soul and suffering, sadness and loneliness, faith and disappointment, homeland and parting, hopelessness, death, etc. The system of motives is typical for the themes and emotional background of chanson, but it is also based on the traditions of Russian classical poetry.

Keywords: Russian chanson; poetic motives; song poetry; poetic creativity; poetic genres.

Михаил Владимирович Круг (Воробьев; 1962–2002) — знаменитый русский поэт и бард, автор и исполнитель песен в жанре «русский шансон», один из самых популярных представителей жанра: как называли его поклонники, «король русского шансона». Один из наиболее частых вопросов, возникающих при рассмотрении творчества Круга, — соотношение песенного и поэтического текстов. Для того чтобы разобраться в этом вопросе, сначала следует дать определение обширного понятия «текст».

Текст — объект междисциплинарного исследования. Данное понятие входит в терминологический словарь областей знаний самых разных направлений и, как правило, подразумевает объединенную смысловую связью последовательность знаковых единиц, характер и свойства которых продиктованы спецификой конкретной области знаний. Нас же в данной работе интересуют определения текста с точки зрения литературоведения и музыковедения.

Термин «текст» в современном литературоведении рассматривается в разных контекстах. По мнению филолога В. П. Руднева,

«текст — это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания» [Руднев 2000: 10]. О широком и узком понимании текста говорит лингвист В. Б. Касевич: «Текст в широком смысле — это то же самое, что речь, продукт производства, говорения (для звукового языка). Текст в узком смысле — это единица речи (т. е. текста в широком смысле), которая характеризуется цельностью и внутренней связностью и как таковая может быть вычленена, отграничена от предыдущего и последующего текстов (если текст не изолирован). Текст в узком смысле — максимальная конструктивная единица, хотя, как уже говорилось, в принципе текст может сводиться и к одному высказыванию, как, впрочем, и высказывание может реализоваться в виде единственного слова, а материально — и единственного слова» [Касевич 1980: 50–51]. С этой точки зрения высказывания Круга являются безусловно текстами.

Чтобы дать определение термина «музыкально-поэтический текст», рассмотрим понятия «поэтический текст» и «музыкальный текст». Зачастую исследователи сужают значение термина «поэзия» до «художественного произведения в стихах», как это делает профессор Г. Г. Гачечиладзе [Гачечиладзе 1980: 255]. Некоторые же ученые расширяют данное понятие до поэтики — «мышление в образах», присущее любому художественному произведению: «...поэзия, как искусство, представляет сущность предметов, их идеи, не отвлеченно, т. е. не в суждениях, а конкретно, т. е. в образах посредством слова» [Потебня 1990: 139]. Говоря о специфике поэтического текста, следует отметить, что поэтический текст характеризуется ритмом, выраженным в законах стихосложения. Как утверждает Г. Г. Гачечиладзе, «в интонации стиха характерен оттенок музыкальности, хотя эта музыкальность явно отличается от привычной музыки. Поэтическая музыка стиха зарождается не в абстрагированном звучании поэтического слова, а в соединении его звучания и смысла. Даже если такой бесспорно музыкальный стихотворный приём, как аллитерация, приобретает значимость только в том случае, когда оказывает благоприятное воздействие для лучшего выражения мысли автора и усиления художественного впечатления произведения» [Гачечиладзе 1980: 255].

Кроме того, именно на музыкальной форме слова основывается специфика поэтического текста. «Все элементы поэзии (как специ-

фические, так и общие с другими формами художественного творчества) не безразличны к музыке стиха. Поэтическая музыка опирается на ритмический строй, а ритм, в отличие от прозы, здесь зависит не от синтаксиса, а, наоборот, сам воздействует на синтаксический строй посредством метра» [Гачечиладзе 1980: 255]. Художественная функциональность является одной из важных черт поэтического языка. Один из постоянных признаков поэтических текстов — их «поэтическая» (или «эстетическая») функция. Литературовед Я. Мукаржовский характеризовал её как «направленность поэтического выражения на самого себя...» [Мукаржовский 1994: 240]. «Лингвистической особенностью поэтического языка является то, что в нем могут иметь смысл любые языковые структуры, например, фонетические, грамматические, словообразовательные, ритмические... Таким образом, они становятся некоторым материалом для построения новых эстетически значимых языковых объектов» [Мукаржовский 1994: 240].

Теперь обратимся к термину «музыкальный текст». Исходя из того, что любой текст, по М. М. Бахтину, является «связным знаковым комплексом» [Бахтин 1979: 281], музыкальный текст — это «специфическая знаковая структура, главная задача которой служит для передачи художественной информации звуковременного свойства» [Баранова 2007: URL]. Наука музыковедение представляет двойственное понимание музыкального текста: во-первых, его можно определить как «систему жесткой фиксации авторского замысла, то есть нотный текст» [Бонфельд 2006: 293], во-вторых — это «некое структурированное поле смысла, актуализированное в акте звучания» [Кирчик 1987: 86]. Советский филолог Л. П. Якубинский определяет роль звуковой стороны текста как «сознательное переживание автором и читателем» [Якубинский 1986: 17–58]. Ю. Н. Тынянов видел взаимосвязь между звуковой стороной стиха и семантическими преобразованиями слов [Тынянов 1965: 304]. Основными признаками музыкально-поэтического текста на ритмическом уровне являются ритм и строка, обладающие метром и рифмой. Интонация — средство организации речи. Ю. М. Лотман считает, что метр «участвует в образовании семантических оппозиций» и «является средством образования той специфической смысловой структуры, которая и составляет сущность стиха» [Лотман URL].

Определение понятия текста в филологии и музыковедении объединяет утверждение, что текст обладает определенной смысловой

значимостью, то есть несет в себе информацию, которую по желанию отправителя необходимо донести до адресата. Название термина «музыкальный поэтический текст» говорит о сочетании в нем двух основных формирующих компонентов: музыкальной и поэтической составляющих. Таким образом, под музыкальным поэтическим текстом мы будем понимать особый поэтический текст вокального музыкального произведения, в контексте данной работы представленного песней, то есть поэтический текст, положенный на музыку.

Искусство песни синтетично. В нем гармонично соединяются поэтический текст и музыка. При гармоничном соединении музыка своим ритмом и интонациями усиливает поэтический текст. Говоря о поэтическом тексте применительно к Михаилу Кругу, заключим, что тексты его произведений не только музыкальны, но и поэтичны, так как они имеют четко выраженную рифму, они ритмичны и напевны. В настоящей работе мы рассмотрим мотивные комплексы, представленные в песенной поэзии знаменитого шансонье. В связи с тем, что в предыдущих работах мы впервые проанализировали авторские песенные тексты Круга на предмет полижанровости и выявили тематическую классификацию текстов авторской песни, которая может быть соотнесена с традиционными литературными и музыкальными жанрами, при анализе мотивных основ поэтического творчества барда будем опираться именно на нее: «народная» поэзия, любовная поэзия (любовный романс), блатная/тюремная поэзия, «блатная романтика» как ответвление блатной/тюремной поэзии, философская песенная поэзия, пейзажная поэзия, поэзия о родном крае/топонимическая поэзия, ироническая поэзия.

При рассмотрении текстов Круга, соотносимых с народной поэзией, обнаружим соответствия в лексике, а именно — в концептах [Балмагамбетова, Нургалиева 2016: 83–87]. Так, ключевое слово русской культуры — душа. В песенных текстах Михаила Круга частотен концепт «душа», слово повторяется, что позволяет выделить *мотив души*. Ярким примером может служить песня «День как день» [Круг 2015: 22–24], посвященная ушедшим друзьям автора, лирический субъект рассуждает о несправедливости жизни, о тяжести потери близких людей. Здесь слово «душа» встречается 5 раз в каждой строфе и используется для выражения внутреннего душевного состояния лирического субъекта, переживающего горечь утраты. В первой строфе лирический субъект не верит в слу-

чившееся. Это подчеркивается дважды с помощью многоточия, создающего паузу: «А в душе.../А я в душе не верю, нет» [Круг 2015: 22]. В третьей строфе лирический субъект признает, что только после случившегося можно осознать: «Как тепло от слова доброго “Привет!” — /На душе...» [Круг 2015: 22]. Примечательно, что во втором и последнем, четвертом куплете повторяется *мотив колокольного звона*, существующий неразрывно с понятием души: «И в душе.../Не смолкая, все звенят колокола» [Круг 2015: 24]. Кроме того, в шансоне сошлись три важнейших концепта культуры: обида, тоска, жалость (высказать-выплакать обиду, проявить жалость, выразить тоску — вот назначение песни). В соответствии с жанром в текстах песен Круга (преимущественно любовного содержания) заметим не только данные ключевые понятия, но и созвучные им понятия и соответствующие мотивы. Текст стихотворения «Пусть сейчас я плачу» [Круг 2015: 239] — ролевой рассказ брошенной лирической героини-девушки, тоскующей по возлюбленному. Здесь даны ключевые слова и словосочетания, олицетворяющие трагическое начало содержания: «девичья печаль», «я плачу», «мне очень плохо» [Круг 2015: 239], т. е. *мотивы печали, тоски, слез*.

Параллельно с романтическими воспоминаниями идет в стихотворении описание пейзажной картины осени — *мотив осени*, часто встречающийся в текстах Круга: «Танцем кружит в парке желтая листва,/Под которой целовались мы в тени» [Круг 2015: 239]. Пейзаж параллельно с любовной темой предстает в стихотворении-песне «Это имя» [Круг 2015: 259]. Здесь в рефрене дано несколько времен года, сменяющих друг друга поочередно: «А где-то там так долго падал снег,/И летний дождь сменяет листопад...» [Круг 2015: 259] — *мотивы зимы, лета, осени*. Ключевой концепт «боль» также встречаем в этом произведении: «Эта боль не пускает к другой./Эту боль невозможно прогнать...» [Круг 2015: 259]. *Мотив слез, плача* возникает в строках: «Только плачет душа...» [Круг 2015: 259]. Воспоминания о любви снова окрашены в трагический оттенок, т. к. лирический субъект рассказывает о расставании с любимой. В тексте «Мне тебя не понять» [Круг 2015: 253] лирический субъект признается, что ему «до боли обидно» [Круг 2015: 253] (*мотив боли*) оттого, что он чувствует себя одиноким рядом со своей возлюбленной, не получая тепла и покоя в ответ. Здесь появляются и другие атрибуты обиды и боли: *мотив «печаль»*, «горькие слезы» [Круг 2015: 253] (*мотив слез*), усиливающие *мотив одиночества*.

Обращаясь к любовной поэзии Круга, отметим, что тема любви в песенном творчестве Михаила Круга имеет автобиографический подтекст и носит трагический характер. Первая серьезная любовь шансонье — Марина Базанова (Степанова). Знаменитый образ «девочки-пай», встречающийся в ряде его песен, навеян ею. Появляясь много раз в текстах шансонье, этот образ становится мотивом — *мотивом девочки-пай*, вокруг которого сосредоточены и дополнительные мотивы, речь о которых пойдет позже. Рассмотрим текст автобиографичной песни «Девочка-пай» [Круг 2015: 91–93] (уже в заглавии отражен основной мотив-образ): в ней автор делится с нами приятными воспоминаниями о бывшей любви, т. е. в содержании заявлен *мотив памяти, воспоминаний*: «В тебе было столько желаний, /И месяц над нами светил, /Когда, по маляве придя на свиданье, /Я розы тебе подарил...» [Круг 2015: 91]. Своей возлюбленной он противопоставляет себя, называя себя «жиганом и хулиганом» [Круг 2015: 91]. Трагизмом наполнена и песня «Мне тебя не понять» [Круг 2015: 253], в которой лирический субъект задается вопросом, почему судьба разлучила его с любимой (*мотив разлуки*), он вспоминает и «счастье», и «горькие слезы», а сейчас «лишь осталась печаль» [Круг 2015: 253] (снова *мотив печали, боли*).

Смысловыми центрами текстов блатной/тюремной поэзии являются противопоставления «свой — чужой», «воля — неволя», «верность — предательство», что характерно для жанра русского шансона. Свообразным «гимном» свободе и вместе с тем общечеловеческим ценностям заключенного можно назвать стихотворный текст М. Круга «Кольщик» [Круг 2015: 50–52]. Лирический субъект просит мастера наколоть ему «купола», «чудотворный крест с иконами» (*мотив веры*), «домик у ручья» (*мотив родины, родного дома*), «алеющий закат» [Круг 2015: 50] (*мотив жизни в целом*). Утверждается и свобода как одно из главных понятий в жизни человека: «Если места хватит — нарисуй/Лодку с парусами, ветра полными...» [Круг 2015: 50]. Символом свободы становится «лодка с парусами», на которой лирический субъект хотел бы мысленно уплыть от гнетущей реальности (*мотив свободы, воли*). В строках: «Чтобы навсегда меня запомнили» [Круг 2015: 50] выражается еще одна важная ценность — память (*мотив памяти*). Герой признается, что единственное его желание — «встретить мать» [Круг 2015: 50] (*мотив матери, семьи*).

В тематической группе «“Блатная романтика” как ответвление блатной/тюремной поэзии» представлены песни о любви с крими-

налистическим оттенком. Среди подобных у М. Круга можно выделить: «Девочка-пай», «Девочка-пай» (2) — об отношениях между «жиганом-лимоном» и «девочкой-пай»; «Идет этап» — о разлуке двух влюбленных, когда мужчина отправляется в тюрьму; «Когда с тобой мы встретились» — о воре-форточнике, вспоминающем свою любимую в тюрьме; «Синее платьице» — о разлуке двух влюбленных, когда неожиданно мужчине продлили тюремный срок и др. Данные тексты объединены темой романтических взаимоотношений людей, при этом один из них (мужчина) — представитель криминальной среды или хулиган. Выделим соответствующие мотивы: *мотив девочки-пай, мотив жигана, мотив любви, мотив тюрьмы, криминала, мотив памяти, мотив разлуки и пр.*

При обращении к философской песенной поэзии шансонье обнаружим, что в некоторых из песен звучат темы жизни, смерти, общие вопросы мироздания. Такова уже ранее рассмотренная нами песня «Кольчик», а также многие другие произведения. Например, в другом поэтическом тексте — «Прогулка с месяцем» [Круг 2015: 33] — повествование построено на *мотиве памяти*, вокруг которого сосредоточены другие. Месяц «позвал» героя прогуляться, и тот начинает погружаться в светлые воспоминания прошлого (*мотив памяти*): «забытые песни», «скромный родительский стол», где все сидели вместе по праздникам, «все вместе, никто не ушел» [Круг 2015: 33] (*мотив семьи*). Лирический субъект понимает, что не забыть никогда и «с первой любовью далекую встречу» [Круг 2015: 33] (*мотив любви*), единственную для него навсегда. И долго лирический субъект с месяцем «бродили по старой Твери» [Круг 2015: 33] (*мотив города, родины*), где осталось детство рассказчика. Символично заканчивается произведение описанием храма — олицетворением веры, надежды, и воспоминанием об обряде крещения: «Вот Белая Троица в звездную ночь/И дом, где крестили меня» [Круг 2015: 33] (*мотив веры, церкви, крещения*).

Примечательно, что в поэтических текстах Круга частотен *мотив веры*, воплощенный в образах храмов, куполов, колоколов, что является характерной особенностью философской лирики тверского шансонье (и воспринимается в двойном контексте: как мотив религиозности и одновременно как мотив блатных наколок). В стихотворении «Тишина» [Круг 2015: 63–64] (*мотив тишины в заглавии*) возникают свечи как символы храмовой культуры: «Наши свечи зажжены вновь...» [Круг 2015: 63] (*мотив свечей*). Осно-

вополагающие концепты представлены автором в одном ряду и, что важно отметить, написаны с заглавной буквы, что визуально усиливает их значимость: «Только лишь одну не оставляю я:/Это Вера, Надежда, Любовь моя...» [Круг 2015: 63] (*мотив веры, надежды, любви*). В поэтическом тексте «День как день» [Круг 2015: 22–24] уже в начале в качестве эпиграфа представлено авторское посвящение: «Песня посвящается пацанам, которых с нами нет» [Круг 2015: 22], задающее тон повествованию (*мотив друзей*). Лирический субъект вспоминает ушедших друзей. Возникает *мотив смерти*, воплощенный в образе могилы: «На холме/Фотография и четные цветы...» [Круг 2015: 24]. Символично, что стихотворение заканчивается частотным для поэзии М. Круга образом колоколов, а именно — колокольным звоном в глубине души лирического субъекта: «А в душе.../Не смолкая, все звенят колокола» [Круг 2015: 24] (*мотив колокольного звона*).

В творческом арсенале тверского шансонье немало произведений на пейзажную тематику, объединяющих в себе два смысловых пласта — описание картин природы и чувств человека (любовных). Иными словами, пейзаж и любовь неразделимы в поэзии шансонье. Так, летние темы в произведениях Круга связаны с веселыми и легкомысленными приключениями, в то время как зима и снег устойчиво сопутствуют пронзительно ностальгическим настроениям, вызванным памятью о прошедшей любви («Падал снег», «Это имя», «Встретились глаза», «Белый снег» и др.) [Круг 2015: 18]. Мотивы произведений на летнюю и зимнюю тематику соответствующие. Рассмотрим несколько примеров. Текст «Падал снег» [Круг 2015: 254–256] — элегия-воспоминание. Перед глазами лирического субъекта и читателя всплывают эпизоды из прошлого рассказчика: «В городском саду падал снег,/Я по снегу к тебе иду» [Круг 2015: 254] (*мотив снега и прошлого*). Герой вспоминает о знакомстве и общении с возлюбленной, и «снег шел тогда густой», «вечер смотрел в окно» (с. 256), а он и она «говорили и пили вино» [Круг 2015: 256] (*мотив памяти*). Сейчас же, спустя время, их развела судьба, «снегом все замело» [Круг 2015: 256] (*мотив расставания*), но лирическому субъекту все же тяжело без возлюбленной из прошлой жизни: «Мне без тебя тяжело,/Я без тебя не могу» [Круг 2015: 256] (*мотив одиночества, боли*). Описания осенних картин природы также часто возникают у Круга в любовных историях, т. е. осень, как и зима, связана у поэта с любовными грезами и душевными переживаниями.

ми, и в основном настроение таких произведений — трагически-ностальгическое. Яркий пример этого — стихотворный текст «Пусть сейчас я плачу» [Круг 2015: 239] (уже в заглавии встретим *мотив слез*), написанный Кругом как ролевой, от лица девушки. «Девичья печаль» [Круг 2015: 239] (*мотив печали*) окутала ее осенью, она чувствует себя «любовью забытой» [Круг 2015: 239], никем (*мотив одиночества*). Для нее картины осени — словно напоминание о былой любви: «Танцем кружит в парке желтая листва,/Под которой целовались мы в тени» [Круг 2015: 239] (*мотив осени и памяти, прошлого*). В осенний день лирическая героиня ждет своего ушедшего возлюбленного. Однако она осознает, что «распустятся весною листья вновь» [Круг 2015: 239], только ушедшую «любовь назад не возвратишь» [Круг 2015: 239] (*мотив безнадежности*), поэтому в конце девушка утверждает, что она больше не испытывает никаких чувств и не ждет своего возлюбленного.

Дождь как атрибут осени и еще один ключевой мотив возникает во многих стихотворениях пейзажной лирики Круга. Он неразрывно связан с мотивом боли и печали в душе лирических субъектов. Так, дождь сопровождает расставание героев текста «Это было вчера» [Круг 2015: 226–227]: «Мы расстались с тобой. Играл музыку дождь» [Круг 2015: 226] (*мотив дождя и расставания*). Автор формулирует сожаление о том, что произошло, с помощью коротких, но метких фраз: «Вот и всё. Пожелтела листва./Осень. Грустная осень. Прости, я жалею,/Что стихами лежат для других все слова,/Как листва в горсаду на промокших аллеях» [Круг 2015: 226] (*мотив осени, дождя, грусти, тоски*). Душевная тоска лирического субъекта сочетается с картинами осени. Однако дождь не связан в текстах шансонье исключительно с разлукой, он может сопровождать и встречу, как в упомянутом выше тексте «Это было вчера»: «Шел дождь, когда меня закрыли, и шел дождь, когда я освободился. Два дождя: разлуки и встречи» [Круг 2015: 227] (*мотив дождя и разлуки, встречи*). Картины летнего пейзажа представлены у Круга в поэзии в более узком спектре, однако и они играют важную роль при раскрытии творческой самобытности автора. Летние темы у шансонье связаны с легкомысленными приключениями юности. Стихотворение «Поле зеленое» [Круг 2015: 248] (*мотив поля, лета*) — текст-размышление от лица героини о встрече и расставании с любимым человеком: «Но почему так на свете случается:/Встретятся двое, потом разлучаются...» [Круг 2015: 248] (*мотив встречи и расставания*). Начи-

нается данное произведение с описания летнего пейзажа: «Поле зеленое и необъятное,/И облака в небе легкие, ватные./Только лишь ветер колышет зеленую гладь» [Круг 2015: 248] (*мотив лета, поля, неба, ветра*). Можно предположить, что данное описание выполняет вспомогательную функцию при повествовании о беззаботной юности и переживаемой в этот период любви.

Говоря о поэзии Круга о родном крае, следует упомянуть тот факт, что автор активно включает в свои произведения тверские/калининские реалии, которые известны не всем, что вызывает сложность и вместе с тем интерес у реципиентов его творчества. Наиболее ярким примером такого текста является стихотворение «Милый мой город» [Круг 2015: 34], посвященное Твери (*мотив города*). Данное произведение считается своеобразным гимном Твери, т. к. здесь сосредоточены основные и самые известные достопримечательности города. Первыми в ряду топонимов в данном тексте выступают наименования тверских рек — Тверца и Волга («Ты засыпаешь под шепот Тверцы и Волги» [Круг 2015: 34]) — *мотив реки*. Далее появляется сам город Тверь, ласково названный Кругом «матушкой» («Спи, моя добрая матушка-Тверь» [Круг 2015: 34]), дореволюционное название улицы Советской — Миллионная («Шум Миллионной пусть помолчит» [Круг 2015: 34]), Морозовский городок — рабочий район Твери («Двор Пролетарки, казармы» [Круг 2015: 34]), самая большая казарма во дворе Пролетарки («Париж» [Круг 2015: 34]), памятник купцу-писателю Афанасию Никитину, изображающий его стоящим на носу ладьи («И Афанасий спускает ладью» [Круг 2015: 34]). Таким образом, среди топонимов здесь можно отметить реки Тверца и Волга, город Тверь, улицу Миллионная, двор Пролетарки, казармы, «Париж», памятник Афанасию Никитину, следовательно, и соответствующие мотивы.

При обращении к такому подтипу, как ироническая поэзия, отметим, что в творческом арсенале М. Круга можно обнаружить иронические, так называемые шуточные тексты, в которых автор сатирически изображает какие-либо явления и понятия реальной действительности. Например, стихотворный шуточный текст Круга — «Тридевятое царство» [Круг 2015: 163–166] в двух частях (уже в заглавии заявлен *мотив ирреального, фольклорного мира*). Здесь в роли героев выступает сам Михаил Круг и его друзья юности — Игорь Калинин (Калиныч) и Вадим Зеленев (Зеля). В комментарии автор указывает, что это «песня шуточная, двухсерийная» [Круг 2015:

309], и приводит «пролог» к ней: однажды Зея нашел бутылку, в которой оказался старик Хоттабыч. Далее по ходу повествования узнаем, что герой оказывается в другом измерении, «за тридевять земель» [Круг 2015: 163], где увидел избу со своими друзьями — Калинычем и Мишкой. Далее появляется типичный фольклорно-сказочный персонаж — баба Яга: «Но тут на дом спустилась тьма, Яга упала с печки...» [Круг 2015: 163]. Затем три друга отправились в замок Кощея. На этом заканчивается первая «серия» шуточного стихотворения «Тридевятое царство». Во второй части появляются и другие персонажи сказок: «Иван-царевич, Кот-буян, Петрушка» [Круг 2015: 163]. Возникает в тексте и еще один сказочный атрибут — шапка-невидимка. Калиныч, один из друзей, снял с кого-то шапку-невидимку и решил позабавиться с гостями, но и ему досталось: «И он, невидимый, бродил, щипал гостей сначала, / Но там кого-то кто-то бил, Калинычу попало» [Круг 2015: 165]. За праздничным столом герои заключили пари — кто больше сможет выпить: «С одной спортивной стороны — Калиныч, Мишка и Зея, / С другой — Горыныч в глотки три...» [Круг 2015: 166]. Проиграл Змей — «слаба его сноровка» [Круг 2015: 166], а Зея все время искал чего-нибудь еще выпить и, когда из последней бутылки ничего не полилось, он ее разбил о пол. В той бутылке оказался Хоттабыч, и Зея его попросил испариться и подарить друзьям бутылку, «чтоб в ней не поиссякло» [Круг 2015: 166]. Таким образом, текст о друзьях-любителях выпить спиртного и о том, к чему это увлечение может привести — здесь маркирована граница между реальностью и сказкой.

Кроме того, в поэтическом арсенале шансонье можно выделить и отдельные жанрово-тематические направления. Опираясь на концепцию Е. Б. Патракаевой [Патракаева 2014: 126–130], предлагающей классификацию текстов авторской песни, и сопоставив ее с текстами М. Круга, представляем следующие отдельные жанрово-тематические направления типологию стихотворных текстов шансонье:

1) Песня-письмо. Данный подтип соотносится с таким жанром лирики, как послание (здесь же — *мотив послания, письма*). Михаил Круг часто использует литературные жанровые обозначения для характеристики своих синтетических текстов. Примером такого обозначения служат тексты, маркированные автором как «письма» (то есть послания, если говорить о жанрах лирических). Пример такого текста у Круга — послание Круга «Письмо маме» [Круг 2015:

66–68]. Уже в заглавии заявлен жанр (послание) и основной мотив (*мотив письма*) и адресат (мать лирического субъекта). В данном стихотворении отсутствуют традиционные для эпистолярного жанра приветствие и прощание, но есть многочисленные обращения лирического субъекта-сына к матери («мама», «мамуля», «мам», «милая моя» (с. 66)), в которых он просит у нее прощения («за слезы», «за письма под подушкой в три строки», «за приговоры», «за праздники на кухне у плиты», за «посылку с перевесом в триста грамм», «за маляву тайную друзьям», «за старый выцветший платок» [Круг 2015: 66–68] и пр. Основной мотив стихотворения, вокруг которого сосредоточено действие, — *мотив письма*, которое сын отправил матери: «Ты нежно гладишь теплою рукой/Письмо мое последнее к тебе,/Письмо мое нечастое домой...» [Круг 2015: 66]. Не случайно стихотворение начинается с описания получения матерью письма от сына из тюрьмы. Помимо многочисленных обращений к адресату, рассмотренный текст интересен и тем, что в нем присутствует и явно выделен мотив письма, что также дает основание на соотнесение этого стихотворения с таким лирическим жанром как послание.

2) Песня-песня. Выносимое автором в заглавие текста слово «песня» зачастую синонимично понятию «рассказ», но имеет все признаки традиционной песни: поэтизированная лексика, стилистически окрашенные единицы, наличие мелодии, соотносимой с вербальным текстом. Пример такого произведения у М. Круга — «Старая песня» [Круг 2015: 272]. Уже в заглавии обозначен *мотив песни, мелодии* — характерный признак традиционной песни. Данный текст поэтичен уже тем, что в него включен излюбленный романтический *мотив ночи*: «— Я не сплю, я вижу, как гаснут звезды,/Сгорая в ночи» [Круг 2015: 272]. Здесь любовная история разворачивается на фоне ночного пейзажа и его атрибутов («звезды», ночь, ночная тишина, «звездопад» [Круг 2015: 272]): «Но звучит в тишине ночной/Старая песня/И так нежно зовет с собой/Туда, где мы вместе» [Круг 2015: 272].

3) Песня-монолог. Формой повествования в произведениях такого рода выступает монолог. Типичный текст такого рода у Круга — «Монолог шизофреника» [Круг 2015: 155] (*мотив шизофрении, психического расстройства*). Здесь перед нами предстает герой, живущий по своим собственным правилам: «Я шизофреник, мне законы — боком./Я не работаю, но ем и пью./Из всех, кто кормит, выжимаю соки,/Кому хочу, тому в лицо плюю» [Круг 2015: 155].

Рассказчик признает свое психическое расстройство: «Да, я помещан, я трясусь и плачу...» [Круг 2015: 155], признает, что он является клиентом бурашевской «дачи» (судя по всему, психбольницы): «Ведь я простой бурашевский клиент» [Круг 2015: 155].

4) Песня-посвящение. В текстах подобного типа автор обращается в стихах к кому-либо. Стихотворение «Посвящение Владимиру Высоцкому» [Круг 2015: 43] написано в 1980 г. сразу после прощания с музыкантом. Как известно, В. В. Высоцкий был кумиром тверского шансонье, поэтому он не мог пройти мимо фигуры данного исполнителя. В произведении рассказчик описывает обстановку похорон барда: «Сон не сон, а у театра плакали/Зрители премьеры и конца./А в толпе вампиры с вурдалаками/Пели лишь для “красного словца”» [Круг 2015: 43]. В данном тексте можно обнаружить непрямую отсылку к песне Высоцкого «Кони привередливые» [Высоцкий URL]. Не случайно именно этот текст был выбран Кругом, т.к. он автобиографичен и выступил пророчеством: в нем поэт утверждает: «И дожить не успел, мне допеть не успеть!» Кроме того, в тексте Круга возникают образы из упомянутого выше стихотворения Высоцкого: кони, сани, колокольчики. Эти образы — символы жизненного пути Высоцкого: так же, как и со стремительной скоростью в санях с колокольчиками, управляемыми лошадьми, промчался бард и в потоке лет.

Кони у Круга: «Загнанных коней за гривы мокрые/Никому теперь не удержать» [Круг 2015: 43]; кони у Высоцкого: «Чуть помедленнее кони, чуть помедленнее!/ Умоляю вас вскачь не лететь!» Здесь между двумя текстами можно обнаружить параллель с тем, что кони выступают своеобразными проводниками лирического субъекта в последний путь: «Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони!/Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!»

Сани у Круга: «Скрипя по снегу, мчатся сани...» [Круг 2015: 43]; сани у Высоцкого: «И в санях меня галопом повлекут по снегу утром» Здесь параллель между текстами наблюдается в описании стремительной скорости саней, перевозящих Высоцкого в мир вечности.

Колокольчики у Круга: «И колокольчики чуть слышно/За поворотом песни пели/Уже не певшему артисту/Свои задумчивые трели» [Круг 2015: 43]; колокольчики у Высоцкого: «Мы успели — в гости к богу не бывает опозданий./Так что ж там ангелы поют такими злыми голосами?/Или это колокольчик весь зашелся от рыданий...» Пение колокольчика можно соотносить с пением ангелов на небесах.

Стихотворение Круга «Посвящение Владимиру Высоцкому» интересно тем, что в нем обнаруживаем семантические параллели с текстом Высоцкого «Кони привередливые», а также новые, более сложные и вызывающие интерес смыслы.

Таким образом, подходя к завершению исследования мотивных комплексов поэзии Михаила Круга, следует отметить специфичность поэтического творчества шансонье, заключающуюся в многообразии жанров и тематических направлений и вытекающих из них мотивов. На примере текстов Круга мы рассмотрели наиболее яркие и частотные мотивы и описали их соотношение.

ЛИТЕРАТУРА

Балмагамбетова Ж. Т., Нургалиева А. А. Понятие концепта в лингвокогнитологии и лингвокультурологии [Текст] // Актуальные проблемы филологии: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Краснодар, февраль 2016 г.). Краснодар: Новация, 2016. С. 83–87.

Баранова С. Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ // Электронный научный журнал «Вестник Омского педагогического университета» Выпуск 2007. [Электронный ресурс] URL: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgrpu-173.pdf> (дата обращения: 21.01.2021).

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.

Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монография/М. Ш. Бонфельд. СПб.: Композитор, 2006. 293 с.

Высоцкий В. В. Кони привередливые/В. В. Высоцкий. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/poems/19303/koni-priveredlivye> (дата обращения: 21.01.2021).

Гачечиладзе Г. Г. Художественный перевод/Г. Г. Гачечиладзе. М.: Советский писатель, 1980. 255 с.

Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы издательства, 1988. 309 с.

Кирчик И. А. Проблемы анализа музыкального времени — пространства/И. А. Кирчик // Музыкальное искусство и наука. 1987. № 1. С. 85–97.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста/Ю. М. Лотман. [Электронный ресурс] URL: <https://adview.ru/wp-content/>

uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf (дата обращения: 21.01.2021).

Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве [Текст]: Исследования по эстетике и теории искусства/Я. Мукаржовский. М., 1994. 240 с.

Патракеева Е. Б. Авторская песня как песенный текст, ее особенности и классификация // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Спецвыпуск № 13. С. 126–130.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика/А. А. Потебня. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.

Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. П. М.: Аграф, 2000. 432 с.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи/Ю. Н. Тынянов. М.: Советский писатель, 1965. 304 с.

Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование/Л. П. Якубинский. М.: Наука, 1986. 206 с.

REFERENCES

Balmagambetova Zh. T., Nurgalieva A. A. Ponyatie koncepta v lingvokognitologii i lingvokul'turologii [Tekst] // Aktual'nye problemy filologii: materialy II Mezhdunar. nauch. konf. (g. Krasnodar, fevral' 2016 g.). Krasnodar: Novaciya, 2016. S. 83–87.

Baranova S. Yu. Muzykal'nyj tekst: yazyk, znak, signal, simvol // Elektronnyj nauchnyj zhurnal "Vestnik Omskogo pedagogicheskogo universiteta" Vypusk 2007. [Available from] URL: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-173.pdf> (accessed: 21.01.2021).

Bahtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M.: Iskusstvo, 1979. 423 s.

Bonfel'd M. Sh. Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva: monografiya/M. Sh. Bonfel'd. SPb.: Kompozitor, 2006. 293 s.

Vysockij V. V. Koni priveredlivye/V. V. Vysockij. [Available from] URL: <https://www.culture.ru/poems/19303/koni-priveredlivye> (accessed: 21.01.2021).

Gachechiladze G. G. Hudozhestvennyj perevod/G. G. Gachechiladze. M.: Sovetskij pisatel', 1980. 255 s.

Kasevich V. B. Semantika. Sintaksis. Morfologiya. M.: Nauka, Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva, 1988. 309 s.

Kirchik I. A. Problemy analiza muzykal'nogo vremeni — prost-

ranstva/I. A. Kirchik // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. 1987. № 1. S. 85–97.

Lotman Yu. M. Struktura hudozhestvennogo teksta/Yu. M. Lotman. [Available from] URL: https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf (accessed: 21.01.2021).

Mukarzhovskij Ya. Prednamerennoe i neprednamerennoe v iskusstve [Tekst]: Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva/Ya. Mukarzhovskij. M., 1994. 240 s.

Prakeeva E. B. Avtorskaya pesnya kak pesennyj tekst, ee osobennosti i klassifikaciya // Nauchno-metodicheskij elektronnyj zhurnal “Koncept”. 2014. Specvypusk № 13. S. 126–130.

Potebnya A. A. Teoreticheskaya poetika/A. A. Potebnya. M.: Vysshaya shkola, 1990. 344 s.

Rudnev V. P. Proch' ot real'nosti: Issledovaniya po filosofii teksta. II. M.: Agraf, 2000. 432 s.

Tynyanov Yu. N. Problema stihotvornogo yazyka. Stat'i/ Yu. N. Tynyanov. M.: Sovetskij pisatel', 1965. 304 s.

Yakubinskij L. P. Izbrannye raboty: Yazyk i ego funkcionirovanie/L. P. Yakubinskij. M.: Nauka, 1986. 206 s.

Научный руководитель: Артёмова С. Ю., д. филол. н., доцент.

Данные об авторе

Author's information

Гречкина Наталья Андреевна — студентка направления «Филология» филологического факультета ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», Тверь, Россия.

E-mail: milaya-10@mail.ru

Grechkina Natalya Andreevna — student of Philology, Faculty of Philology, Tver State University, Tver, Russia.

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. 2021. № 1
Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 10)

URL: <http://journals.uspu.ru>