



Уральский
филологический
вестник

Драфт: молодая наука

1

2022

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УЧРЕДИТЕЛЬ: ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1/2022

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург 2022

MINISTRY OF EDUCATION OF THE RUSSIAN FEDERATION
FOUNDER: FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL ORGANIZATION
OF HIGHER EDUCATION
«URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY»

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL EDUCATION

**URAL
PHILOLOGICAL
BULLETIN**

№ 1/2022

series

DRAFT: YOUNG SCIENCE

Ekaterinburg 2022

Главный редактор:

Коновалова Надежда Ильинична, доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания и русского языка УрГПУ (Екатеринбург);

Члены редколлегии:

Барковская Нина Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ – **ответственный редактор** (Екатеринбург);

Бекасова Елена Николаевна, доктор филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного педагогического университета (Оренбург);

Гридина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего языкознания и русского языка УрГПУ – **ответственный редактор** (Екатеринбург);

Доценко Елена Георгиевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики её преподавания УрГПУ (Екатеринбург);

Ермоленко Светлана Ивановна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ – **ответственный редактор** (Екатеринбург);

Зверева Татьяна Вячеславовна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского государственного университета (Ижевск);

Козьмина Елена Юрьевна, доктор филологических наук, доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург);

Ложкова Татьяна Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ (Екатеринбург);

Проскурнин Борис Михайлович, доктор филологических наук, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь);

Сейбель Наталия Эдуардовна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (Челябинск);

Семьян Татьяна Федоровна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск);

Юхнова Ирина Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород).

Редакционный совет:

Верина Ульяна Юрьевна, доктор филологических наук, доцент Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь);

Громинова Андреа, доцент, кандидат философских наук (PhD), заведующий кафедрой русистики философского факультета Университета им. Св. Кирилла и Мефодия (Трнава, Словакия);

Липовецкий Марк Науумович, доктор филологических наук, профессор Колумбийского Университета (Нью-Йорк, США);

Норман Борис Юстинович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и славянского языкознания Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь);

Обвинникова Ирина Германовна, доктор филологических наук, профессор Хайфского университета (Хайфа, Израиль);

Протасова Екатерина Юрьевна, кандидат филологических наук, доктор педагогических наук, адъюнкт-профессор, доцент, Отделение языков, Хельсинкский университет (Хельсинки, Финляндия);

Петкова Галина, доктор филологии (PhD), доцент кафедры русской литературы Софийского университета им. Св. Климента Охридского (София, Болгария).

УДК 82
ББК Ш33
У68

У68 Уральский филологический вестник / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор Н. И. Коновалова. – Екатеринбург : [б. и.], 2022. – № 1. – 216 с. – (Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 11). – Текст: электронный.

В данном выпуске опубликованы статьи молодых исследователей по различным проблемам изучения русской и зарубежной литературы, а также аспектам функционирования литературы в культуре социума. Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты и информация об авторах публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н. В. Барковская

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77-77355 от 31.12.2019

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2022

© Уральский филологический вестник, 2022

Editor-in-Chief:

Konvalova Nadezhda Ilyinichna, Doctor of Philology, Professor of the Department of General Linguistics and Russian of USPU (Yekaterinburg);

Members of the Editorial Board:

Barkovskaya Nina Vladimirovna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching at USPU - Responsible Editor (Yekaterinburg);

Bekasova Elena Nikolaevna, Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Linguistics and Methods of Teaching the Russian Language, Orenburg State Pedagogical University (Orenburg);

Gridina Tatiana Aleksandrovna, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of General Linguistics and Russian of USPU - Responsible Editor (Yekaterinburg);

Dotsenko Elena Georgievna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of Its Teaching at USPU (Yekaterinburg);

Ermolenko Svetlana Ivanovna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching at USPU - Executive Editor (Yekaterinburg);

Zvereva Tatiana Vyacheslavovna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literary Theory and History of Russian Literature of Udmurt State University (Izhevsk);

Kozmina Elena Yuryevna, Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Publishing at the Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg);

Lozhkova Tatiana Anatolyevna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching at USPU (Yekaterinburg);

Proskurnin Boris Mikhailovich, Doctor of Philology, Head of the Department of World Literature and Culture of Perm State National Research University (Perm);

Seibel Natalia Eduardovna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of Teaching Literature of the South Ural State Humanitarian Pedagogical University (Chelyabinsk);

Semyan Tatiana Fedorovna, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Language and Literature of the South Ural State University (Chelyabinsk);

Yukhnova Irina Sergeevna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature of the National Research Nizhny Novgorod State University named after N. I. Lobachsky (Nizhny Novgorod).

Editorial Board:

Verina Ulyana Yurievna, Doctor of Philology, Associate Professor of the Belarusian State University (Minsk, Belarus);

Grominova Andrea, Associate Professor, Candidate of Philosophical Sciences (PhD), Head of the Department of Russian Studies at the Faculty of Philosophy of St. Cyril and Methodius University (Trnava, Slovakia);

Lipovetsky Mark Naumovich, Doctor of Philology, Professor at Columbia University (New York, USA);

Norman Boris Justinovich, Doctor of Philology, Professor of the Department of Theoretical and Slavic Linguistics of the Belarusian State University (Minsk, Belarus);

Ovchinnikova Irina Germanovna, Doctor of Philology, Professor at the University of Haifa (Haifa, Israel);

Protasova Ekaterina, Candidate of Philological Sciences, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor, Department of Languages, Helsinki University (Helsinki, Finland);

Petkova Galina, Doctor of Philology (PhD), Associate Professor of the Department of Russian Literature at St. Kliment Ohridsky Sofia University (Sofia, Bulgaria).

У 68 Ural Philological Bulletin / Ural State Pedagogical
University ; editor-in-chief N. I. Konovalova. – Ekaterinburg :
[w. p.h.], 2022. – № 1. – 216 p. – (Series «Draft: Young
Science». Vol. 11).

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.

Executive editor: N. V. Barkovskaya

Registered by The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media.

Registration certificate ЭЛ № ФС 77-77355 as of 31.12.2019

ISSN 2306-7462

© FSBEO HE «USPU», 2022

© Ural Philological Bulletin, 2022

СОДЕРЖАНИЕ



От редакции 10

НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Агаркова Ю. А.* Баллада Ф. Шиллера «Ивиковы журавли» в контексте философско-эстетических взглядов веймарских классиков 15
- Растрепенин А. В.* Гораций Уолпол – основоположник английского готического романа 25
- Шебельбайн Я. О.* Принципы фрагментации в драматургии Фритца Катера (на материале пьесы «5 morgen») 34
- Гадиева Г. И.* Соотнесённость биографического и художественного образов Уилки Коллинза в современной прозе («У. Коллинз» П. Акройда и «Друд, или Человек в черном» Д. Симмонса) .. 43
- Степанова Е. О., Ху Чжююань.* Аксиология современной китайской сказочной прозы на материале сказки «Братья Хулу» 54

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- Кудреватых А. Н.* Специфика изображения внутреннего мира героя в произведении Н. М. Карамзина «Илья Муромец» 66
- Рожкова А. Е.* Три поэмы о протопопе Аввакуме: анималистические образы как отдельный объект парафразирования 77
- Солина А. Е.* «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского в зеркале критики: pro et contra 86
- Федотова А. А.* Лики России в цикле А. Блока «Родина» 96
- Сунцова Е. А.* Литературный и живописный портрет: Ф. Шаляпин глазами К. Коровина 107
- Полякова В. В.* Квазижанровое заглавие в поэзии И. А. Бродского 125

Джапанешева М. Б. Сюжетно-композиционные особенности романа
Захара Прилепина «Черная обезьяна».....137

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Лысенко Е. А. «Шекспир, рассказанный для детей» и его английские
претексты: опыт сравнительного изучения эмоциональной
культуры145

Дудковская А. О. Путешествие как осмысление цивилизационных
границ и слов156

Повстьева К. Ю. Уличная жизнь и чтение детей в социологии
детского чтения 1920-х годов.....165

Некрасова Ю. С. Название литературно-художественного альмана-
ха «Уральский современник»177

Голубева К. В. Феномен интермедиальности в романе М. Елизарова
«Земля»185

Цынкевич К. В. «Возвращение Лилит» Ю. Шаровой как первый
белорусский феминистский роман: проблема жанрового
определения196

Ершова Р. А., Мусинцев И. С. Видеоигровая репрезентация
художественных образов Франца Кафки.....206

TABLE OF CONTENT



Editorial.....10

**NEW ASPECTS OF STUDYING
FOREIGN LITERATURE**

Agarkova J. A. F. Schiller's ballad «The Cranes of Ibycus» in the context of the philosophical and aesthetic views of the weimar authors 15

Rastrepnin A. V. Horace Walpole – founder of the english gothic novel 25

Shebelbain Ya. O. Fragmentation principles in Fritz Kater's dramaturgy (on the material of the play “5 morgen”) 34

Gadieva G. I. Interrelationship of biographical and artistic images of Wilkie Collins in modern literature (“Wilkie Collins: a brief life” by P. Ackroyd and “Drood” by D. Simmons)..... 43

Stepanova E. O., Hu Zhiyuan. Axiology of modern chinese fairy-tale prose on the material of the tale “The Hulu Brothers” 54

**TRADITIONS AND INNOVATIONS
IN RUSSIAN LITERATURE**

Kudrevatykh A. N. The specifics of the image of the inner world of the hero in the work of N. M. Karamzin “Ilya Muromets” 66

Rozhkova A. E. Three poems about the archpriest Avvacum: images of animals as separate objects of paraphrasing 77

Solina A. E. «Unizhennye i Oskorblennye» («The Insulted and the injured») F. Dostoevsky in the mirror of criticism: pro et contra.. 86

Fedotova A. A. Faces of Russia in the cycle of A. Blok “Rodina” (“Motherland”)..... 96

Suntsova E.A. Literary and scenic portrait: F. Shalyapin in K. Korovin's view..... 107

Poliakova V. V. Quasi-genre title in the J. Brodsky’s poetry..... 125

Japasheva M. B. Subject-compositional features of the novel by Zakhhar Prilepin “The Black monkey” 137

**SOCIO-CULTURAL ASPECTS
OF STUDYING LITERATURE**

Lysenko E. A. “Shakespeare told to children” and its english pretexts: a comparative study of emotional culture.....145

Dudkovskaya A. O. A journey as an apprehension of civilizational borders and of the shattering of civilization.....155

Povsteva K. Y. The street life and reading of children in the sociology of children’s reading in the 1920s164

Nekrasova Y. S. The title of the literary and artistic almanac “The Ural contemporary”177

Golubeva C. V. The phenomenon of intermediality in the novel “Earth” by M. Yelizarov.....185

Tsynkevich K. V. Y. Sharova's “Return of Lilit” as the first belarusian feminist novel: the problem of genre definition.....196

Ershova R. A., Musintsev I. S. Video game representation of Franz Kafka’s artistic imagery.....206



ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий, 11-й по счёту, выпуск молодёжного «Драфта» включает статьи по проблемам изучения зарубежной и русской литературы. По материалу исследования статьи разделились примерно поровну. Интересы авторов разошлись между классикой и современным литературным процессом. Среди авторов молодые российские исследователи из Екатеринбурга (5), Москвы (4), Челябинска (2), Ростова-на-Дону (1) и Иркутска (2); трое авторов из Беларуси, одна исследовательница из Казахстана. Заметно возросла доля статей, посвящённых функционированию литературы в системе культуры; кроме того, в поле внимания молодых филологов оказались следующие проблемные поля: мифология и литература, диалог с традицией, литературный портрет, функция заглавия, детское чтение, интермедальность, гендерные аспекты.

Не вполне корректно, но всё же мы сочли возможным структурировать весь материал по трём разделам. Первый касается проблем жанра и стиля в **зарубежной литературе**.

Ю. А. Агаркова исследует античные источники, образную систему баллады Ф. Шиллера «Ивиковы журавли» в контексте веймарского классицизма. Статья интересна с точки зрения теоретической модели балладного жанра. Кроме того, показана роль И. Гёте и роль читателей в истории создания произведения Ф. Шиллера и сделан вывод о культурной задаче, стоявшей перед автором баллады: сформировать национальный культурный канон, в опоре на идеализированное представление о Древней Греции.

Статья *А. В. Растрепенина* представляет собой первый подход к весьма интересной теме. Краткий обзор жизни и творчества Горация Уолпола дополнен оценками творений этого автора современниками и позднейшими исследователями. Из многообразного наследия Г. Уолпола выделен роман «Замок в Отранто», заложивший основу традиции английского готического романа. Вероятно, последующие изыскания А. В. Растрепенина будут связаны с анализом той жанровой модели, которая воплотилась в романе Г. Уолпола.

Статья *Я. О. Шебельбайн* посвящена произведению, которое ломает все жанровые каноны. Пьеса немецкого драматурга Фр. Катера «5 тогген» состоит из фрагментов, рисующих тупиковые судьбы пяти персонажей некоего города. В условиях глобальной катастрофы каждый из них ощущает пустоту и бессмысленность жизни. Остро совре-

менная по содержанию, пьеса демонстрирует разные способы вторжения эпического начала в драму, в том числе – полисемантичесность заглавия, что в некоторой степени перекликается с проблематикой статьи минчанки В. В. Поляковой о квазижанровых заглавиях в творчестве И. Бродского.

Если в статье Я. О. Шебельбайн рассматривалась пьеса фиктивного автора Фритца Картера, то предмет анализа в статье Г. И. Гадиевой – соотношение биографического и художественного в современной прозе: «У. Коллинз» П. Акройда и «Друд, или Человек в черном» Д. Симмонса. Впрочем, рассмотрение творческого метода Д. Симмонса приводит к выводу, что этот автор также ломает традиционные каноны художественной биографии.

А вот материал, представленный *Е. О. Степановой и Ху Чжисюань*, демонстрирует как раз верность традиции в современной сказочной прозе Китая. На материале сказочной повести Ши Цзяньхуа «Братья Хулу» удачно анализируются традиционные нравственные ценности, характерные для китайцев: смирение и принятие своего пути, пиетет ученика перед учителем, равенство и взаимосвязь природного и человеческого миров.

Второй раздел включает статьи, посвящённые разным аспектам изучения **русской литературы**. *А. Е. Рожкова* нашла весьма интересный подход к памятнику древнерусской литературы: она проследила, как анималистическая образность, содержащаяся в «Житии протопопа Аввакума», отозвалась в трёх поэмах – «Протопоп Аввакум» (1887) Д. С. Мережковского, «Протопоп Аввакум» (1919) М. А. Волошина, «Протопопица» (1939) А. И. Несмелова. Прослеживая процесс парафразирования, автор статьи делает наблюдения над индивидуальным стилем каждого из трёх поэтов.

А. Е. Солина представила обзор критических оценок современниками романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». Большинство рецензентов (Н. Г. Чернышевский, Е. Ф. Зарин, Ап. Григорьев, Е. Тур, Г. А. Кушелев-Безбородко) отмечали композиционную рыхлость романа и несоответствие «правде жизни». Наиболее подробно рассмотрен отзыв, содержащийся в статье Н. А. Добролюбова «Забитые люди». Критическое отношение Н. А. Добролюбова к роману Ф. М. Достоевского, унаследованное затем советским литературоведением, объясняется разницей эстетических и идейных установок автора и критика, стоящего на позициях революционной демократии.

А. А. Федотова обратилась к теме, хорошо изученной в литературоведении. Её цель – выявить те образные воплощения, в которых

отразилось представление о родине в одноимённом цикле А. А. Блока. Относительно новым моментом является попытка представить типологию женских образов в цикле, а также гипотеза о том, что доминантным образом-символом является образ «родной Галилеи».

Е. А. Суницова на материале воспоминаний Константина Коровина «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» стремится уловить различия между словесным и живописными портретами Ф. Шаляпина. В статье опровергается устоявшееся мнение о том, что литературные портреты К. Коровина столь же импрессионистичны, как и живописные. Портрет героя как компонент внутреннего мира литературного произведения имеет свою специфику, обусловленную особенностями вида искусства (множественность точек зрения, динамическое развитие, фрагментарность).

Статья исследовательницы из Минска *В. В. Поляковой* привлекает и постановкой темы – квазижанровые названия в поэзии И. Бродского и основательностью её разработки. В центре внимания оказались названия стихотворений, связанные с музыкой: «Ария», «Менуэт», «Литовский дивертисмент» и т.п. Отказавшись от соблазна проводить прямые параллели с соответствующими музыкальными жанрами, исследовательница показала, что И. Бродский учитывал, в первую очередь, лексическое значение музыкальных терминов, выстраивая композицию того или иного текста.

Исследовательница из Нур-Султана *М. Б. Джапашева* рассмотрела сюжетно-композиционные особенности романа Захара Прилепина «Черная обезьяна». Выявлено взаимодействие трёх жанровых моделей: триллера, социального романа и психологического романа. Преимущественное внимание при анализе уделено психологической составляющей – центральной в романе, как доказывает автор статьи.

Несколько статей мы объединили в блок, посвящённый функционированию литературы в культуре социума. В статье *Е. А. Лысенко* «Шекспир, рассказанный для детей» и его английские претексты: опыт сравнительного изучения эмоциональной культуры» развивается новый поворот в русле рецептивной эстетики. Объектом исследования стал перевод на русский язык избранных сюжетов У. Шекспира, выполненный в 1807 г. Чарлзом и Мэри Лэм, изданный в 1865 г. под названием «Шекспир, рассказанный детям». В статье убедительно показывается, как фантастические и фольклорные образы из трагикомедии У. Шекспира «Буря» переосмыслились переводчиками. Сопоставительный анализ концентрируется вокруг тех эмоций, которые испытывают герои «Бури» в шекспировском оригинале и в переложении переводчиков.

А. О. Дудковская обратилась к произведениям о путешествиях, рассмотрев их в аспекте цивилизационных границ. В качестве материала исследования выбраны повесть Н. В. Гоголя «Рим» и юмористический роман Н. А. Лейкина «Наши за границей», что позволило увидеть отражение разных типов цивилизации. Суть цивилизационного слова, происходящего в Европе на протяжении XIX в., заключается в переходе от элитарной культуры к массовой.

К. Ю. Повстьева в статье «Уличная жизнь и чтение детей в социологии детского чтения 1920-х годов» обратилась к социологии чтения. Что читали беспризорники? Какая книга могла их увлечь? Ответ на эти вопросы даётся в статье через обращение к трудам Института детского чтения, созданного в 1920 г. Статья интересна не только тем, что раскрывает литературные вкусы беспризорников, но и тем, что открывает дальнейшую перспективу подобных исследований.

Альманах «Уральский современник», выходящий в Свердловске с 1938 по 1957 г., стал материалом исследования в статье *Ю. С. Некрасовой*. Помимо характеристики состава редакции и содержания выпусков альманаха, автор статьи размышляет о смысле названия и выявляет социокультурные и политические факторы, обусловившие появление слова «современник» в составе названия.

Статья *К. В. Голубевой* посвящена проявлениям и функции интермедальности в романе Михаила Елизарова «Земля», продолжая, в некотором роде, проблему взаимодействия разных видов искусства, уже звучавшую в статье Е. А. Сунцовой. Значительное внимание уделено в статье самому понятию «интермедальность», столь важному при разговоре об актуальной литературе.

В зоне контакта с текущим литературным процессом выполнена статья *К. В. Цынкевич* ««Возвращение Лилит» Ю. Шаровой как первый белорусский феминистский роман». Вышедший из печати в 2019 г., роман, по словам самой Ю. Шаровой, представляет собой «феминистский роман с элементами магического реализма и социальной сатиры». Минская исследовательница стремится разобраться в самом жанровом обозначении «феминистский роман», анализирует приметы жанра в произведении Юлии Шаровой.

Видеоигровая репрезентация художественных образов Франца Кафки исследуется в статье *Р. А. Ершовой и И. С. Мусинцева* из Иркутска. В ходе анализа выявляются способы сохранения и трансформации в игре «Metamorphosis» образных мотивов из «Превращения», «Процесса» и «Замка» Ф. Кафки. Авторы статьи показывают, что при адаптации произведений сохраняются их характерные особенности, вместе с тем, значительную роль начинает играть аудиовизуальное

взаимодействие игрока с игровым пространством. Три произведения переплетаются в единый «кафкианский» мир. Вместе с тем, авторы статьи приходят к выводу, что свобода игрока относительна, механизм видеогры ограничивает многогранность и полиинтерпретируемость адаптируемых текстов.

Мы признательны всем научным руководителям, 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 благодарность 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

НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Агаркова Ю. А.

ORCID ID: 0000-0002-3747-9866

Москва, Россия

E-mail: juliaagarkova20@gmail.com

УДК 821.112.2-144(Шиллер Ф.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_01

БАЛЛАДА Ф. ШИЛЛЕРА «ИВИКОВЫ ЖУРАВЛИ» В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ВЕЙМАРСКИХ КЛАССИКОВ¹

Аннотация. В статье впервые в литературоведении проведён комплексный анализ баллады Ф. Шиллера «Ивиковы журавли» (1797): античные источники, история происхождения текста, влияние И. Гёте, роль читателей в построении концепции произведения, основные идеи и образы. В балладе, входящей в античный цикл, отразились идеология и эстетика веймарского классицизма, важнейшей целью которого было воспитание новой читающей публики и создание на её основе немецкого характера. Ф. Шиллер неслучайно обращается к мифологическому сюжету Древней Греции, которая для немцев конца XVIII – начала XIX вв. становится образцом не только государственного устройства, но и формирования национального классического канона.

Ключевые слова: веймарский классицизм; немецкая поэзия; немецкие поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; баллады; имплицитный читатель.

¹ Статья подготовлена в результате проведения исследования в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).

The article was prepared within the framework of the HSE University Basic Research Program.

Agarkova J. A.

Moscow, Russia

F. SCHILLER'S BALLAD “THE CRANES OF IBYCUS” IN THE CONTEXT OF THE PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC VIEWS OF THE WEIMAR AUTHORS

Abstract. The article for the first time in the literary studies provides a comprehensive analysis of F. Schiller’s ballad «The cranes of Ibycus» (1797): ancient sources, the history of the origin of the text, the influence of Goethe, the role of readers in the concept of the work, the main ideas and images. The ballad, being a part of the ancient cycle, reflected the ideology and aesthetics of the Weimar classicism, the most important goal of which was to educate a new reading public and create a German character on its basis. It is no coincidence that Schiller turns to the mythological plot of Ancient Greece, which becomes for the Germans of the late XVIII – early XIX centuries a model not only of the state structure but also of the formation of the national classical canon.

Keywords: Weimar classicism; German poetry; German poets; poetic creativity; poetic genres; ballads; implicit reader.

Баллады Фридриха Шиллера, контекст, в котором они создавались, и отражающиеся в произведениях философские взгляды веймарского классика русскими исследователями не подвергались подробному изучению. Немецкие тексты баллад (за редким исключением) всегда вовлекались в научную работу функционально, поскольку филологи сопоставляли исходный текст с переводом В. А. Жуковского для выяснения особенностей творчества русского поэта. Работ же, посвящённых исключительно балладе Ф. Шиллера «Ивиковы журавли», даже в немецком литературоведении мало, причём они чаще всего не встраивают текст в парадигму этико-философских взглядов веймарского классика, а уделяют внимание какой-то одной стороне произведения. В данной статье я рассмотрю балладу «Ивиковы журавли» в контексте литературной идеологии, философских взглядов И. Гёте и Ф. Шиллера и особенностей веймарского классицизма.

1797 год в немецком литературоведении традиционно называется «балладным годом»: именно в этом году была написана баллада «Ивиковы журавли», которая затем была опубликована в журнале Му-

sen-Almanach für das Jahr 1798, выпущенном Ф. Шиллером. Сюжет баллады описывает убийство певца Ивика по пути на Истмийские игры в Коринфе. Единственным свидетелем преступления становится стая пролетающих журавлей, к которой герой обращает предсмертную мольбу – отомстить за совершённое злодеяние. Такое на первый взгляд бессмысленное требование исполняется – пролетающие во время театрального представления «Эвменид» Эсхила журавли заставляют убийц обнаружить себя, а сам театр в финале становится судебным трибуналом, где преступники несут заслуженное наказание.

Поворот И. Гёте и Ф. Шиллера к балладе произошёл после работы над циклом эпиграмм «Ксении», где высмеивались посредственные авторы. Возникла и укрепилась граница между миром высокого и требовательного к себе и другим искусствам и всем остальным литературным миром – именно в таких условиях И. Гёте призывает начать работать в жанре баллады: «После прекрасного дерзания с “Ксениями” мы должны заняться более обширными и ценными произведениями и преобразить нашу протейскую природу, к стыду всех противников, в образы благородного и доброго»¹. Примечательно то, что после работы с античным материалом поэты обращаются к балладе – жанру, античных корней не имеющему.

Интерес к балладе возникает в контексте занятий И. Гёте и Ф. Шиллера, направленных на изменение литературного горизонта Германии. Начало этой деятельности было положено изданием в 1795 году журнала «Оры» («Horen»), рассчитанного на узкий круг образованных читателей. Следующим закономерным этапом стали вышеупомянутые эпиграммы.

Пользуясь термином рецептивной эстетики, можно сказать, что имплицитного читателя [Willand 2015: 241-242], на которого ориентировались оба классика, приступая к балладному жанру, ещё не существовало. Новый идеальный читатель, помимо редкой начитанности в античной литературе, должен был обладать ещё не существующим на тот момент свойством – он должен быть носителем единой немецкой культуры, которой на данный момент ещё не существовало, поскольку не было единой Германии. Через чтение нужно было сформировать единый немецкий характер. Древняя Греция в идеологии веймарского классицизма становится образцом

¹ «Nach dem tollen Wagemut mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befeleißigen und unsere proteische Natur, zu Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln» (*Перевод здесь и далее мой – Ю. А.*) [Segebrecht 1983: 195].

национальной культуры, которая смогла создать великую литературу, будучи совокупностью отдельных полисов. Поэтому Ф. Шиллер и И. Гёте обращаются, каждый со своей стороны, к античности: И. Гёте, создавая «Фауста», взял античную форму трагедии, но наполнил её немецким содержанием; Ф. Шиллер же в балладе «Ивиковы журавли» поступил ровно наоборот: баллада, жанр, не имеющий античных корней и характерный для Германии того времени, описывает античный сюжет.

Этой же идее создания единой нации подчиняется и выбор жанра. Баллада до сей поры остаётся одним из самых спорных жанров благодаря соединению эпического сюжета и лирической формы. И. Гёте следующим образом характеризовал жанр баллады: «Есть только три настоящие природные формы поэзии: чистый рассказ, форма энтузиастического волнения и форма личного повествования: эпос, лирика и драма. Эти три формы поэзии могут действовать вместе или обособленно. В самом маленьком стихотворении их часто можно найти вместе. Именно благодаря этому объединению в самом узком пространстве они создают великолепнейший образ, который мы ясно осознаем в самых сокровенных балладах всех народов»¹. Таким образом, баллада для И. Гёте важна постольку, поскольку она соединяет в себе три формы поэзии, существующие раздельно.

Обращение автора «Фауста» к жанру баллады не случайно и в контексте его занятий другими науками. Так, когда И. Гёте изучает естественнонаучные дисциплины, то приходит к выводу, что множество видов растений восходят на самом деле к одной праформе, единому прафеномену, который веймарский классик находил во всей «живой природе». Прафеноменами для него были радуга, магнит и некоторые другие явления, поскольку они объединяли противоположные черты в единое целое. Обращение к балладе в данном случае можно трактовать как попытку найти такую же праформу, но уже в литературном поле. Сам И. Гёте называл жанр баллады живым первичным ядром литературы («Lebendiges Ur-Ei») [Braungart 1997: 75]. Именно это движение вглубь и было нужно.

Контекст работы над балладой важен для понимания специфической темы, которую вводит Ф. Шиллер в балладу. Автор «Фауста» задумывал балладу как противоположность недавно

¹ «Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden» [Weißert 1993: 5].

опубликованному сочинению Ф. Шиллера «Поликратов перстень». Тем не менее, в это же время И. Гёте собирался отправиться в путешествие в Швейцарию и Италию, в результате чего решил передать наброски и саму идею в разработку Ф. Шиллеру. Баллада была готова вечером 16 августа и на следующий день отправлена И. Гёте.

Адресат письма особенно хвалил середину «Ивиковых журавлей»: ему, как автору театрализованной трагедии «Фауст», понравилось введение театральной постановки и хора эриний. В этом проявляется также и противоположность методов работы двух веймарских классиков над текстами: если у И. Гёте миф воплощается в театре, что можно видеть по прологу «Фауста», то у Ф. Шиллера ситуация ровно обратная – театр воплощает миф об эвменидах. Тем не менее, по мнению И. Гёте, поэт не разработал в достаточной степени экспозицию, которая показывала бы сходство между странствующим Ивиком – гостем в чужой земле, и косяком журавлей – таких же странствующих чужаков, и их возможное сопоставление с эвменидами. И. Гёте советовал Ф. Шиллеру добавить конфликт между убийцами Ивика и ближайшими соседями по театральному представлению, из чего вытекало бы раскрытие преступления. Поэт прислушался к пожеланиям автора «Фауста» и развернул экспозицию, добавив 2-ю и 3-ю строфы, а также расширил и дополнил образ журавлей; помимо этого, Ф. Шиллер включил в текст баллады важное дополнение, на появлении которого настаивал И. Гёте, – изображение единства народного настроения после песни хора и переход от торжественности и завороченности к свершению правосудия. Единственное, что Ф. Шиллер категорически не хотел каким-либо образом дополнять и исправлять, – сцену обнаружения убийц Ивика в толпе. Поэт не хотел придавать журавлям как «природному феномену» того значения, которое образ этих птиц имел в воображении И. Гёте: «Чистая случайность должна объяснить катастрофу. Эта случайность привела журавлей в небо над театром, допустила появление убийцы в толпе тех, кто смотрит театральное представление...»¹. Также Ф. Шиллер не хотел обременять сцену обнаружения убийц большим количеством деталей, что, по его мнению, было не делом истинного художника, и в этом снова проявляется желание сделать больший упор на эффект театральной

¹ «Der bloße natürliche Zufall muss die Katastrophe erklären. Dieser Zufall führt den Kranichzug über dem Theater hin, der Mörder ist unter den Zuschauern...» [Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller 1856: 371].

постановки. Автору баллады нужна была яркая, своего рода афористическая развязка, подчеркивающая неожиданность происходящего.

Данное изменение текста, сделанное двумя поэтами, демонстрирует разные взгляды на искусство. Как уже было отмечено выше, для И. Гёте весь мир представлял собой живую целостность: искусство, люди, небо и земля сливались воедино, и именно поэтому журавли были так для него важны – нужно было показать, что и природа, и искусство против преступления. Снижение образа журавлей к «спусковому крючку» справедливости противоречило тому, как автор «Фауста» видел балладу.

Для Ф. Шиллера же общество объединяется посредством искусства, а природа остаётся вспомогательным средством для этого объединения: журавли своим появлением придают ещё больший вес театральному представлению, дают толчок для воплощения идей искусства не только в мире театра, но и в реальности. Мы не можем сказать, что природа не играет совершенно никакой роли для Ф. Шиллера; главный вопрос заключается в расстановке приоритетов: для И. Гёте, будь он создателем баллады, роль журавлей как «феномена природы» была бы гораздо весомее. Этим можно объяснить также и полную уважения, но в определённой степени отстранённую реакцию И. Гёте на окончательный текст «Ивиковых журавлей»: «Художнику лучше всего известно самому, в какой степени ему стоит придерживаться чужих советов»¹.

Тем не менее, несмотря на противоположность взглядов, у И. Гёте и Ф. Шиллера была единая позиция, позволяющая им творчески дополнять друг друга: оба они хотели создать нового немецкого читателя и оба понимали, что после Французской революции мир утратил гармонию, стал «выброшенным» из цельного космоса, раскололся на отдельные части. Искусство в этом контексте приобретает решающую роль: оно делает людей более восприимчивыми к нравственным и культурным ценностям, помогает им вновь обрести истину и таким образом восстанавливает гармонию в расколе мира.

Театр, по мнению Ф. Шиллера, был основой будущей немецкой нации. Именно поэтому в балладе, ориентированной на создание единого немецкого читателя, нельзя было бы обойтись без театра как главного инструмента воспитания нации. В связи с этим необходимо

¹ «Der Künstler muß selbst am besten wissen in wie fern er sich fremder Vorschläge bedienen kann» [Segebrecht 1983: 201].

обратиться к одной из программных статей поэта – «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784). В ней Ф. Шиллер развивает и доказывает сразу несколько важных тезисов: театр, соединяя «воспитание ума и сердца с благороднейшим развлечением» [Шиллер 1957: 16], представляет собой ещё одну важную силу в государстве наряду с законами и религией, силу, которая может действовать на человека гораздо сильнее и нагляднее, чем сухая буква закона и туманная религия. Театральная сцена берёт на себя в первую очередь функции «нравственного учреждения»: с помощью ярких образов театр показывает восстановление справедливости, наказание порока и смехотворность глупости. Сцена также может стать и «школой практической мудрости» [Шиллер 1957: 19]: показывая зрителям лжецов и лицемеров, она готовит их к тому, что такие люди могут встречаться и в реальной жизни. Помимо всего вышесказанного, человек, наблюдая театральное представление, также понимает изменчивость и непредсказуемость судьбы и внутренне смиряется с этим, наученный примером театра, что добро восторжествует и страдания будут вознаграждены. Изображая разнообразные человеческие чувства во всех их проявлениях и тем самым заглядывая в душу человека, сцена избавляет зрителя от категоричности и нетерпимости, учит его сочувствию и снисходительности к своим ближним.

Однако помимо нравственно-эстетической функции театра, Ф. Шиллер особо выделяет функцию воспитательную: «Театр есть общий канал, по которому от мыслящей, лучшей части народа струится свет истины, мягкими лучами распространяясь затем по всему государству» [Шиллер 1957: 22]. Шиллер приходит к выводу, что театр может иметь положительное влияние практически на всё в государстве: на взаимоотношения народа и власти, на объединение сословий и т.д.

Говоря о философии Ф. Шиллера в отношении к театру, трудно не согласиться с Гэйл К. Харт, которая отмечала большую заинтересованность Ф. Шиллера в процессе воздействия театрального представления на человека, чем в результате (несмотря на то, что для немецкого поэта это всё ещё звенья одной цепи), причём сам процесс влияния, несмотря на благородную цель, имел «насильственную» окраску: «Шиллер видел в театре “практическое” средство проникновения в сознание зрителей...» [Hart 2005: 29]. Идея влияния, как отмечает Г. Харт, в трудах немецкого писателя плавно перетекала в идею управления людьми. Тот же эффект мы можем видеть и в театральном представлении в балладе; мотив проникновения

в сознание зрителя играет важнейшую роль: песня богинь мести «пробирает до мозга костей», «проникает в сердце, разрывая его». Театр «захватывает чувства, завораживает сердце», а самим зрителям под гнётом такого воздействия остаётся лишь дрожать и «преклоняться перед страшной силой»¹. Причём особенно стоит отметить то, что воздействие происходит не только и не столько на уровне ума и сердца, сколько на уровне подсознания – достаточно вспомнить священный трепет, охвативший зрителей, которые ещё не услышали страшную песнь эриний о мести.

Так, по мнению исследовательницы, тема воздействия всегда тесно связана и с темой наказания, особенно у Ф. Шиллера, который рассматривал театр как эффективную альтернативу судебной системе [Hart 2005: 33]. Неслучайно сцена в финале «Ивиковых журавлей» превращается в трибунал, и убийц судят прямо там, где только сейчас осуществлялся процесс воздействия на зрителей. Важен также тот факт, что суд лишь закрепил процесс, начатый театром, – именно театральное представление в ярких и зримых образах представило зрителям, как будет наказан порок. Помимо вышесказанного, стоит сказать и о двусторонней направленности воздействия театра: сцена имеет власть не только наказывать преступников, но и показывать невиновным образец для подражания или осуждения, тем самым объединяя общество едиными моральными нормам.

Тем не менее, не стоит забывать, что, несмотря на оттенок некоторой тоталитарности театра, конечная цель Ф. Шиллера была благородной – поэт хотел воспитать нравственность общества и внушить людям высокие моральные принципы: «Речь идет о формировании гуманных принципов и <...> о воспитании нравственности общества» [Hart 2005: 33].

Таким образом, баллада как жанр имела важнейшее значение в поэтике веймарского классицизма, одной из задач которого было формирование единой читательской публики, необходимой для дальнейшего объединения немцев в нацию-культуру (Kultur-Nation) [Herder, Goethe, Frisi, Möser 1988: 125]. Имплицитным читателем становился ещё не существующий будущий носитель такой немецкой культуры. Идея единения Германии пронизывает балладу на формальном, содержательном и контекстуальном уровнях. Помимо

¹ «Beginnen sie des Hymnus Weise,
Der durch das Herz zerreiend dringt,
Die Bande um den Snder schlingt.
Besinnungraubend, Herzbethrend
Schallt der Erinnyen Gesang» [Schiller 1895: 209].

этого, Ф. Шиллер уделяет большое внимание театральному представлению, вкладывая в балладу идею о власти театра и возможности с помощью спектакля проникать внутрь сознания публики.

ЛИТЕРАТУРА

Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Собрание сочинений Ф. Шиллера: В 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. 791 с.

Braungart W. Das Ur-Ei. Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption // *Literatur für Leser*, 1997. S. 71-84.

Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Bd. 1: von Jahren 1794 bis 1797. Stuttgart und Augsburg, 1856. 418 s.

Hart G. K. Friedrich Schiller. Crime, Aesthetics and the Poetics of Punishment. Newark: University of Delaware Press, 2005. P. 24-54.

Herder, Goethe, Frisi, Möser. Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart, 1988. 182 s.

Segebrecht W. Naturphänomen und Kunstidee. Goethe und Schiller in ihrer Zusammenarbeit als Balladendichter, dargestellt am Beispiel der Kraniche des Ibykus // *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart: Springer-Verlag, 1983. S. 194-220.

Schiller F. Schillers Werke: Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe in 12 Bände. Bd. 1: Gedichte. Leipzig, 1895. S. 205-211.

Weißert G. Ballade. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1993. 139 s.

Willand M. Isters impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest. Ein literaturwissenschaftliches Konzept zwischen Theorie und Methode // *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hrsg. v. Albrecht, Andrea / Danneberg, Lutz / Krämer, Olav / Spoerhase, Carlos, Berlin, 2015. S. 237-271.

REFERENCES

Shiller F. Teatr, rassmatrivaemyy kak nraivstvennoe uchrezhdenie // *Sobranie sochineniy F. Shillera: V 7 t. T. 6. M.: GIKhL, 1957. 791 s.*

Braungart W. Das Ur-Ei. Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption // *Literatur für Leser*, 1997. S. 71-84.

Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Bd. 1: von Jahren 1794 bis 1797. Stuttgart und Augsburg, 1856. 418 s.

Hart G. K. Friedrich Schiller. Crime, Aesthetics and the Poetics of Punishment. Newark: University of Delaware Press, 2005. P. 24-54.

Herder, Goethe, Frisi, Möser. Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart, 1988. 182 s.

Segebrecht W. Naturphänomen und Kunstidee. Goethe und Schiller in ihrer Zusammenarbeit als Balladendichter, dargestellt am Beispiel der Kraniche des Ibykus // Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Stuttgart: Springer-Verlag, 1983. S. 194-220.

Schiller F. Schillers Werke: Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe in 12 Bände. Bd. 1: Gedichte. Leipzig, 1895. S. 205–211.

Weißert G. Ballade. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1993. 139 s.

Willand M. Isters impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest. Ein literaturwissenschaftliches Konzept zwischen Theorie und Methode // Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens, hrsg. v. Albrecht, Andrea / Danneberg, Lutz / Krämer, Olav / Spoerhase, Carlos, Berlin, 2015. S. 237-271.

Научный руководитель: Лагутина И. Н., д.ф.н., проф., проф. факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ.

Данные об авторе

Author's information

Агаркова Юлия Андреевна – стажёр-исследователь Международной лаборатории исследований русско-европейского интеллектуального диалога, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
E-mail: yuaagarkova@edu.hse.ru

Agarkova Julia Andreevna – research assistant at the International Laboratory for the Study of Russian and European Intellectual Dialogue, National Research University Higher School of Economics.
E-mail: yuaagarkova@edu.hse.ru

Растрепенин А. В.

ORCID ID: 0000-0003-1460-5185

Екатеринбург, Россия

E-mail: rastriepenin@mail.ru

УДК 821.111-31(Уолпол Г.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_02

ГОРАЦИЙ УОЛПОЛ – ОСНОВОПОЛОЖНИК АНГЛИЙСКОГО ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА

Аннотация. В статье на материале личной переписки Горация Уолпола и работ зарубежных исследователей А. Добсона и Г. А. Бирса рассматриваются основные этапы жизни английского писателя. Показаны его заслуги в таких областях как архитектура, история и литература. Также отмечается его интерес к эпохе Средневековья и увлечение готическим искусством, что повлияло на его творчество. Приводится краткий обзор его произведений, в число которых входят трактат о развитии садового стиля, путеводитель по его собственному поместью и дому отца, анекдоты о живописи Англии, исторические сочинения, политические памфлеты, первая оригинальная готическая драма XVIII века «Таинственная мать». Анализируются особенности его главного произведения – первого готического романа «Замок Отранто», ставшего отправной точкой в развитии готической литературы.

Ключевые слова: английская литература; английские писатели; литературное творчество; литературные жанры; готические романы; литературные сюжеты.

Rastrepnin A. V.

Ekaterinburg, Russia

HORACE WALPOLE – FOUNDER OF THE ENGLISH GOTHIC NOVEL

Abstract. The article, based on the material of personal correspondence and the works of foreign researchers A. Dobson and G. A. Beers, examines the main stages of the life of the English writer G. Walpole. His achievements in such fields as architecture, history and literature are shown. Also noted is his interest in the Middle Ages and passion for Gothic art, which influenced his work. A brief overview of his works is given, including a treatise on the development of the garden style, a guide to his own estate and his father's house, anecdotes about painting in England, historical writings, political pamphlets, the first original Gothic drama of the XVIII century “The Mysterious Mother”. The features of his main work – the first Gothic novel “The Castle of Otranto”, which became the starting point in the development of Gothic literature, are analyzed.

Keywords: English literature; English writers; literary creativity; literary genres; gothic novels; literary plots.

Гораций Уолпол не снискал большой популярности среди современников и не был причислен к числу «прославленных и признанных теоретиков эпохи» [Короленок 2019: 183]. Однако несмотря на это, он является одним из выдающихся деятелей своего времени, внёсшим значительный вклад в таких областях как история, архитектура и литература.

Описание жизни писателя в основном запечатлено в биографиях зарубежных исследователей, таких как Л. Мельвиль, А. Добсон и Д. М. Стюарт. Основным источником для учёных являлись его же письма. В них Г. Уолпол часто описывал события, происходящие в его жизни, и давал оценку тем или иным явлениям, окружающим его.

Гораций Уолпол родился в 1717 году, в семье английского премьер-министра, Роберта Уолпола. Его отец был одной из самых известных личностей в политической жизни Британии примерно с 1720 по 1730 г.

Сначала он окончил колледж, расположенный в небольшом городке Итон. Далее получил образование в Кембридже и по предложению отца отправился в большое путешествие по Европе, с целью познакомиться с разными странами и изучить культурное наследие Италии, которая являлась «стандартом достижений, образцов и предостережений» [Короленко 2019: 183].

Компанию Г. Уолполу составил будущий великий поэт Т. Грей, с которым они познакомились ещё в школьные годы во время обучения в колледже. В течение двух лет они успели побывать в Швейцарии, Франции и, наконец, посетили Италию. На протяжении всего путешествия настроение у друзей было приподнятое. Оба восхищались пейзажами и архитектурными изысками стран. «Уолпол <...> в своих письмах из Швейцарии с восторгом говорит о “живописных”, “романтических” красотах альпийского пейзажа, а позднее увлекается “готикой” и памятниками английской средневековой старины» [Жирмунский, Сигал 1967: URL]. Однако к концу путешествия друзья рассорились, и каждый вернулся в Англию в одиночестве.

Вернувшись на родину в 1741 году, Г. Уолпол посвящает себя политической жизни, благодаря обеспеченному отцом месту члена парламента от партии вигов.

В 1747 году он сперва арендует, а спустя два года покупает полностью небольшой дом с видом на Темзу, расположенный «на покрытых эмалью лугах, окруженных живой изгородью из фиалковых деревьев» [Dobson 1893: 112]. Г. Уолпол начинает расширять свои владения и задумывается о перестройке дома, движимый своим увлечением стариной. В письме своему другу Г. Манну он пишет: «Я собираюсь построить маленький готический замок на Струберри-Хилл. Если вы сможете подобрать для меня какие-нибудь осколки старого раскрашенного стекла, оружие или что-нибудь еще, я буду вам чрезвычайно признателен». С этого момента его дом украшается зубчатыми стенами, готическими шпилями, старинными витражами. В доме появляется круглая башня, винтовая лестница, резные потолки, старинная мебель, коллекция рыцарских доспехов, старинного оружия, книг, картин и множество других вещей, так или иначе связанных со средневековым и готическим искусством.

В 1749 году происходит одно из самых острых событий в его жизни. Его ограбили и пытались застрелить, однако, к счастью, преступник промахнулся и всё обошлось [Dobson 1893: 127–128].

В 1751 году, уже помирившись с Т. Греем, благодаря собственной типографии, находящейся в его доме, он помогает издать ему «Элегию на сельском кладбище» и ряд других работ. В период с 1750 по 1769 гг., из-под пера самого Г. Уолпола выходят основные в его творчестве художественные произведения и исторические мемуары [Dobson 1893: 192]. К 1770 году с небольшими перерывами заканчивается перестройка его дома, который впоследствии, по его же признаниям, он будет считать одним из главных достижений в жизни. В 1780-90 годы продолжаются его личная переписка с рядом друзей. В письмах

он комментирует происходящие в Англии и мире события. К этому же времени он полностью прекращает участвовать в политической жизни парламента и, уйдя на пенсию, пишет ряд нехудожественных произведений. В 1797 году Г. Уолпол в возрасте 79 лет, не женившись и не оставив наследников, умирает в собственном доме.

Его жизнь была долгой, насыщенной яркими событиями. Он успел внести свой вклад в самые разные области культуры. Об этом, например, свидетельствует его увлечение готикой и архитектурой, которое реализовалось в постройке собственного «готического замка», что стало толчком к возрождению готики в архитектуре XVIII века, как в Англии так и в Европе: «Г. Уолпол привлек общественный интерес к готике и не только ввел новую моду в Англии на готическую архитектуру и интерьер, но и напомнил о том, что нужно остановить процесс разрушения старинных архитектурных памятников и сохранить остатки многих полуразрушенных аббатств и замков» [Напцок 2009: 4].

Также Г. Уолпол проявлял интерес к словесному искусству, и в этом плане его работы очень неоднородны. Им были написаны первый английский и европейский трактат, посвящённый истории развития и особенностям пейзажного садового стиля «История современно-го вкуса в садоводстве» (1770), путеводители, описывающие его собственный дом и поместье отца, собраны анекдоты о живописи Англии (1762-1771). После смерти автора были изданы исторические сочинения: «Последние десять лет правления Георга II», «История правления Георга III», «Исторические сомнения относительно жизни и правления Ричарда III» и политические памфлеты, в которых отразилась его любовь к истории и политике: «Письма из Ксо Хото» (1757), «Отчет об обнаруженных недавно великанах» (1766).

Отдельно стоит сказать о частной переписке Г. Уолпола, насчитывающей около 4000 писем, изданных в 48 томах под редакцией У. С. Льюиса. Они представляют большую ценность для историков, так как в них Г. Уолпол в подробностях воссоздал собственную эпоху, вкусы современников и нравы общества, дополняя и уточняя картину на протяжении всей своей жизни. По словам исследователя, «...эта переписка представляет собой шестидесятилетнюю светскую хронику особенно живописной эпохи, написанную одним из самых живописных из живописных хроникеров...» [Dobson 1893: 294]. Он очень дорожил этими письмами, боялся, что они пропадут после его смерти, и несколько раз просил его знакомых перепечатывать их.

Наиболее ярко Гораций Уолпол проявил себя как писатель и основоположник жанра готического романа. Его творчество на данный момент изучено неравномерно, из-за того, что многие произведения не

встретили должного внимания среди современников и так и не стали популярны в последующие годы. Тем не менее, следует отметить работы Г. Мёбиуса, Д. Вармы, Г. А. Бирса. В отечественном литературоведении произведения писателя исследуются в трудах Н. А. Соловьевой, В. М. Жирмунского, В. Э. Вацура, А. А. Елистратовой. и Т. В. Зеленко, посвятившей свою диссертацию творчеству Г. Уолпола.

Одним из критично встреченных произведений Г. Уолпола является первая готическая драма «Таинственная мать» (1768), пьеса, которую писатель долго держал в тайне. Причиной этому был провокационный сюжет, в котором присутствует тема инцеста: «...состояние же ужаса («hogog») в [пьесе] достигается именно благодаря внедрению психологизма, в центре которого находится мотив тайных инцестуальных отношений» [Будехин 2018: 26]. Пьеса так и не была поставлена на сцене, и первое время о ней знал лишь узкий круг лиц, самых близких друзей Горация Уолпола. Мнения об этом произведении были неоднозначны. С. Т. Колридж считал драму «самым отвратительным, предосудительным и отталкивающим творением из всего, что когда-либо выходило из-под пера», по его мнению, «ни один человек, кто обладает хоть каплей мужественности (а у Хораса Уолпола ее нет ни капли), не написал бы такое...». [Sabor 1987: 147-148]. Одновременно с этим, например, Д. Г. Байрон, наоборот, считал её «трагедией высшего порядка» [Baines, Burns 2000: 11]. Также Г. Уолполом были написаны «Иероглифические сказки» (1785), представляющие собой авторское переосмысление фольклорных сюжетов, наполненные сатирой, абсурдом и гротескным юмором.

Однако настоящим достоинством этой сферы увлечения Горация Уолпола стал «Замок Отранто» (1758), признанный первым произведением в жанре готического романа. В «Замке Отранто» наиболее полно нашли отражение интересы писателя к готике и средневековью. Произведение, по словам самого автора, появилось после сна: «...я думал, что нахожусь в древнем замке (очень естественный сон для головы, наполненной, как у меня, готической историей), и что на верхних перилах большой лестницы я увидел гигантскую руку в доспехах. Вечером я сел и начал писать, совершенно не зная, что собираюсь сказать или рассказать. Работа росла у меня на руках...». [Dobson 1893: 164]. Таким образом, построенный дом в виде «готического замка», увлечение коллекционированием различных старинных вещей и средневековым искусством «подказали Уолполу <...> содержание его “готической повести”» [Жирмунский, Сигал 1967: URL].

Мнения друзей писателя по поводу этого произведения были весьма не однозначны. Так, например, Дж. Уильямс – английский чи-

новник и писатель, в письме Г. Селвину – одному из членов палаты парламента Великобритании, пишет о том, что Г. Уолпол попусту тратит своё время вне политики: «...В написании романа... и такого романа, который ни одна тринадцатилетняя школьница не смогла бы прочесть без зевоты. Он состоит из призраков и чар; картины выходят из своих рамок и становятся хорошей компанией на полчаса вместе; шлемы падают с Луны и покрывают половину семьи. Он говорит, что это был сон, и мне кажется, что это был сон, когда у него было какое-то лихорадочное настроение». Опасаясь насмешек, Г. Уолпол, использует приём мистификации и сначала публикует роман как перевод произведения 1528 года, написанного итальянцем Онуфрио Муральто, каноником церкви Святого Николая в Отранто. Однако, как только произведение становится сенсацией, он раскрывает себя и во втором издании признаётся в авторстве.

Главной заслугой Г. Уолпола как автора «Замка Отранто» является то, что этим романом он заложил традицию готической прозы, повлиял на писателей не только в Англии, но и во всей Европе. Эстетические и жанровые особенности романа, а также его новизна были замечены и приняты его современниками сразу. Писатель и литературный критик У. Уорбертон назвал это произведение шедевром и новым видом в литературе, в котором реализуется цель древней трагедии. А. Т. Грей в письме Горацию Уолполу, подтверждая получение его копии, пишет: «Это заставляет некоторых из нас немного плакать, и заставляет каждого бояться ложиться спать по ночам». [Beers 1899: 237-238]. Позже В. Скотт, впервые использовав термин «готический роман» в своей критической статье о «Замке Отранто», указал, что произведение Г. Уолпола – хорошая попытка в создании нового литературного жанра. Он также пишет о том, что произведение следует рассматривать как «оригинал и образец особого вида композиции, предпринятой и успешно выполненной человеком великого гения» и как «одно из стандартных произведений» английской литературы. [Скотт 1967: URL].

Успех романа во многом был обусловлен его художественными особенностями, отличающими его от «ведущего прозаического жанра эпохи» – просветительского романа. В своей работе «У истоков готической прозы» С. А. Антонов пишет об этих элементах поэтики «Замка Отранто». Первым он выделяет «напряженный драматизм событий» [Антонов 2012: 26]. Он обуславливает ужас, который, по словам самого Г. Уолпола, «ни на мгновение не дает рассказу стать вялым; притом ужасу так часто противопоставляется сострадание, что душу читателя попеременно захватывает то одно, то другое из этих могучих чувств» [Уолпол 2011: 31]. С категорией ужасного связана и идея рока, которая

воплощается с помощью вторжения в жизнь героев сверхъестественных сил. Повествование при этом полностью направлено на раскрытие пророчества и главной тайны. С. А. Антонов также отметил «выдвижение в центр [романа] героя-злодея, несущего тяжкое бремя трагической вины», «экзотические место и время действия», «хронотоп замка как пространственную и идеологическую доминанту». Особенно исследователь подчёркивает открытую манифестацию сверхъестественных сил как утверждение их существования [Антонов 2012: 27]. Тем самым Гораций Уолпол сделал потусторонние силы сюжетобразующим элементом произведения, пренебрегая сложившимися традициям прозы и мнениями критиков своего времени, выступавших против изображения чудесного в литературе.

Таким образом, «Замок Отранто» Горация Уолпола, отразив в себе элементы увлечения писателя готикой и в целом эпохой средневековья, стал отправной точкой в формировании и развитии канонов готического романа. Благодаря этому произведению, преимущественно, читатели XXI века знакомы и с его автором.

ЛИТЕРАТУРА

Антонов С. А. У истоков готической прозы // Старый английский барон / К.Рив. М.: Ладомир, 2012. 358 с.

Будехин С. Ю. Оригинальная готическая драма Х. Уолпола «Главинственная мать» // Язык и репрезентация культурных кодов: VIII Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых, Самара, 11 мая 2018 года / Под общ. ред. А. А. Безруковой. Самара: ИНСОМА-ПРЕСС, 2018. С. 25-30.

Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INOOLD/UOPOL/wallpoll0_2.txt (дата обращения: 18.10.2021).

Креленко Н. С. Хорас Уолпол, об истории и историках // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2019. Т. 19 (вып. 2). С. 183-186. [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2019-19-2-183-186> (дата обращения: 18.10.2021)

Напцок Б. Р. Роман Хораса Уолпола «Замок Отранто»: архитектурная и литературная репрезентация английской «готической» традиции XVIII в // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 7-1(19). С. 43-47

Скотт В. Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола // Фантастические повести / Г. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд. Л., 1967. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/wallpoll0_1.txt (accessed: 16.10.2021)

Уолпол Г. Замок Отранто. М.: Азбука-Аттикус, 2011. 184 с.

Banes P., Burns E. Five Romantic Plays, 1768-1821. New York, 2000. 367 p.

Beers H. A. A history of English romanticism in the eighteenth century // University of California. New York: H. Holt and Company, 1899. 455 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/ahistoryenglish08beergoog/page/n8/mode/2up> (дата обращения: 16.10.2021).

Dobson A. Horace Walpole: a memoir / A. Dobson // University of Illinois Urbana-Champaign. London: James R. Osgood, McIlvaine & Co. 1893. 328 p. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/horacewalpolemem00dobs_0/page/n191/mode/2up (дата обращения: 16.10.2021)

Sabor P. Horace Walpole: The Critical Heritage. L., 1987. 372 p.

REFERENCES

Antonov S. A. U istokov goticheskoy prozy // Staryy angliyskiy baron / K. Riv. M.: Ladomir, 2012. 358 s.

Budekhin S. Yu. Original'naya goticheskaya drama Kh. Uolpola «Tainstvennaya mat'» // Yazyk i reprezentatsiya kul'turnykh kodov: VIII Vserossiyskaya s mezhdunarodnym uchastiem nauchnaya konferentsiya molodykh uchenykh, Samara, 11 maya 2018 goda / Pod obshch. red. A. A. Bezrukovoy. Samara: INSOMA-PRESS, 2018. S. 25-30.

Zhirmunskiy V. M., Sigal N. A. U istokov evropeyskogo romantizma // Uolpol. Kazot. Bekford. Fantasticheskie povesti. L.: Nauka, 1967. [Elektronnyy resurs] URL: http://lib.ru/INOOLD/UOPOL/wallpoll0_2.txt (data obrashcheniya: 18.10.2021).

Krenko N. S. Khoras Uolpol, ob istorii i istorikakh // Izv. Sarat. un-ta. Nov. ser. Ser. Istoriya. Mezhdunarodnye otnosheniya. 2019. T. 19 (vyp. 2). S. 183-186. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2019-19-2-183-186> (data obrashcheniya: 18.10.2021).

Naptsok B. R. Roman Khorasa Uolpola «Zamak Otranto»: arkhitekturnaya i literaturnaya reprezentatsiya angliyskoy «goticheskoy» traditsii XVIII v // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2009. № 7-1(19). S. 43-47.

Skott V. Val'ter Skott o «Zamke Otranto» Uolpola // Fantasticheskie povesti / G. Uolpol, Zh. Kazot, U. Bekford. L., 1967. [Elektronnyy resurs]. URL: http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/wallpoll0_1.txt (accessed: 16.10.2021).

Uolpol G. Zamok Otranto. M.: Azbuka-Attikus, 2011. 184 s.

Banes P., Burns E. Five Romantic Plays, 1768-1821. New York, 2000. 367 p.

Beers H. A. A history of English romanticism in the eighteenth century // University of California. New York: H. Holt and Company, 1899. 455 p. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://archive.org/details/ahistoryenglish08beergoog/page/n8/mode/2up> (data obrashcheniya: 16.10.2021).

Dobson A. Horace Walpole: a memoir / A.Dobson // University of Illinois Urbana-Champaign. London: James R. Osgood, McIlvaine & Co. 1893. 328 p. [Elektronnyy resurs] URL: https://archive.org/details/horacewalpolemem00dobs_0/page/n191/mode/2up (data obrashcheniya: 16.10.2021)

Sabor R. Horace Walpole: The Critical Heritage. L., 1987. 372 p.

Научный руководитель: Макарова Л. Ю., к.ф.н., доцент, доцент кафедры литературы и методики её преподавания УрГПУ.

Данные об авторе

Author's information

Растрепенин Алексей Вячеславович – студент 2 курса Уральского государственного педагогического университета.
E-mail: rastriepinin@mail.ru

Rastrepeinin Aleksey Vyacheslavovich – student of the Ural State Pedagogical University.
E-mail: rastriepinin@mail.ru

Шебельбайн Я. О.

ORCID ID: 0000-0002-5218-7917

Челябинск, Россия

E-mail: shebelbaynao@cspu.ru

УДК 821.112.2-2(Катер Ф.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_03

ПРИНЦИПЫ ФРАГМЕНТАЦИИ В ДРАМАТУРГИИ ФРИТЦА КАТЕРА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «5 MORGEN»)

Аннотация. В статье рассматривается драматургический текст, построенный на отказе от традиционного линейного сюжета, причинно-следственной связи эпизодов и целостности жанрово-стилистических принципов, однако сохраняющий драматический конфликт тесно связанных друг с другом персонажей. На материале пьесы современного немецкого драматурга Фр. Катера «5 morgen» системно характеризуются такие формы игры фрагментами и эпизодами как хронологическая ломка, столкновение различных модусов художественности, активизация внесценического плана пьесы, актуализация разных сторон заголовочно-финального комплекса. Анализируются образы пяти героев, которых объединяет ощущение пустоты, бессмысливания жизни, потери чувства реальности, ностальгия по времени, когда каждый из них имел определённый статус и ощущал свою «нужность» в этом мире. В пьесе выделяются 2 основные линии взаимоотношений персонажей, каждая из которых отражает крах семейных отношений и борьбу полов. Делается вывод о важных сегментах пьесы.

Ключевые слова: эпические драмы; немецкая драматургия; немецкие драматурги; литературное творчество; литературные жанры; пьесы; коллажи; фрагменты пьес; антиутопия; пародии.

Shebelbain Ya. O.

Chelyabinsk, Russia

FRAGMENTATION PRINCIPLES IN FRITZ KATER'S DRAMATURGY (ON THE MATERIAL OF THE PLAY “5 MORGEN”)

Abstract. The article examines a dramatic text based on the rejection of the traditional linear plot, the causal relationship of episodes and the integrity of genre-stylistic principles, but retaining a dramatic conflict of closely related characters. Based on the play of the modern German playwright Fr. The boats “5 morgen” are systematically characterized by such forms of play by fragments and episodes as chronological breakdown, the clash of different modes of artistry, activation of the play's off-stage plan, actualization of different sides of the heading-final complex. The images of five heroes are analyzed, who are united by a feeling of emptiness, meaninglessness of life, loss of a sense of reality, nostalgia for the time when each of them had a certain status and felt his “need” in this world. In the play, there are 2 main lines of relationships between the characters, each of which reflects the collapse of family relationships and the struggle between the sexes. A conclusion is made about the important segments of the piece.

Keywords: epic dramas; German dramaturgy; German playwrights; literary creativity; literary genres; plays; collages; fragments of plays; dystopia; parodies.

Идущий на протяжении последнего столетия процесс эпизации драматургии проявляется разносторонне. Важнейший шаг в сближении эпоса и драмы – появление в пьесе «эпического субъекта» [Szondi 1987: 13], делающее возможным совмещение рассказывания с показом и распад сюжета как «целостной смысловой системы», базирующейся на «синхронном сосуществовании всех элементов» [Фрумкин 2020: 29], на несинхронизированные сегменты. Эпизация выражается, в частности, в отказе драмы от линейности и поступательности, построенной на хронологически последовательных и причинно-следственных связях событий.

Авторы новейшей «драматической драмы» [Haas 2007], «идут в направлении межродового взаимодействия: соединения разных видов наррации, синтеза драматического с эпическим и лирическим» [Сейбель 2020: 184]. Постмодернистские принципы хронологической ломки, ризоматической композиции, множественности ассоциативно переплетённых сюжетных линий переносятся в драматургию. Пьеса,

получившая название «текст для театра», предоставляет возможности для авторских поисков и их воплощения.

Театральные эксперименты середины XX века приводят к возникновению драматургических коллажей, построенных так, чтобы «зритель не мог сразу расставить все по своим местам... и приобрел опыт, над которым размышляют гораздо дольше» [Мюллер 2012: 440]. Драма самоопределяется как синтетический вид искусства.

Яркий пример – драматургия Фритца Катера – фиктивного автора, ставшего альтер-эго немецкого режиссера Армина Петраса и превращённого им в театрально-драматический проект. Ф. Катер наделён биографией, «словом» во время интервью и способностью к созданию драматургических текстов. Ф. Катер «создает произведения, насквозь пропитанные интертекстом, связывающим пьесы с классической традицией и снова сталкивающие читателя с повторяемостью извечного, пройденного на уроках истории, но не ставшего предостережением от ошибок» [Сейбель 2020: 184]. Он последовательно использует принципы фрагментации и создания новых смыслов в пределах нового единого произведения, эффекта присутствия читателя, «бесцельно обгающего взглядом всё множество элементов и случайно погружающегося в “транс” озарения» [Кучумова 2019: 39], спонтанности.

Одна из самых показательных и актуальных пьес – «5 morgen», которой Фр. Катер открыл «Штутгартский» период своей карьеры. В 2013 году после семилетней работы художественным руководителем театра Максима Горького в Берлине, А. Петрас занимает пост исполняющего обязанности директора Штутгартского государственного театра, и «5 morgen» становится, по сути, «меморандумом о намерениях» вступающего в должность и в новый период творчества автора.

Пьесу «5 morgen» составляют тесно переплетённые истории пяти героев.

Лоретта (41 год) – продавщица в собственном бутике. Героиня прошла через тяжёлое детство – отец гулял и бил её мать. Не выдержав психологического и физического насилия, девятилетняя девочка ударила его ножом в спину. Лоретта несчастлива в браке: когда город оказывается облучён, муж не пускает её в собственный дом. Тяжело больная женщина вынуждена сидеть долгое время под окнами и вспоминать время, когда была счастлива в личной жизни и успешна в бизнесе. Сейчас же осталось только чувство одиночества, покинутости и ощущения жертвы.

Муж Лоретты Пауль (39 лет) иронически представлен уже на уровне афиши: «стоя перед зеркалом в тренажёрном зале удивляется как многие замечают его сходство с брюсом уиллисом» [Kater 2013: 254;

здесь и далее перевод – Бояршинов Евгений; авторская орфография сохранена]. Самоощущение себя как героя вступает в противоречие с поведением человека, который прячется от действительности, запирается в доме перед лицом опасности. В глазах других персонажей Пауль выступает как «ссыкло», «крыса», «сранный неудачник» – все характеристики имеют негативный и даже унижительный характер. Пауль также ощущает себя выкинутым из этого мира, так как даже самый близкий его человек – жена – унижает его достоинство, сравнивая со своей бывшей любовью. Наивысшая точка одиночества достигается в одной из финальных сцен, когда герой кричит и зовёт на помощь, но его никто не слышит, он пытается покончить с собой – режет вены, бьётся головой об стену, пытается совершить самоубийство, вешается – но все безуспешные попытки выглядят комично.

Мисси (24 года) – молодая студентка, которая работает курьером и пытается достичь лучшей жизни. Но вместо этого проваливает экзамен и чувствует опустошение и страх. Её ужасает опасность возврата в прошлую жизнь, которую она старается забыть. Мисси принимает на себя роль жертвы сексуальных домогательств и вступает в связь с доцентом университета, которому заваливает экзамен. Она хорошо усвоила, что её собственные желания на пути к успеху не должны приниматься в расчёт, а весь мир существует, только чтобы стать ступенью её карьеры.

Доцент и писатель Август – безуспешный алкоголик, который на протяжении всей пьесы только теряет: статус, жену, себя. Герой имел перспективное будущее писателя, хорошую работу и счастливую семью, но постепенно всё это рушится, оставляя чувство полного одиночества и ненужности. В свой день рождения вместо празднования и подарка он получает документы о разводе. В финале пьесы Август заболевает и становится жертвой Лоретты.

Последняя героиня – Юлия – подающий надежды врач. Юлия одинока в своей борьбе за справедливость и жизни чужих людей. Она работает в больнице для онкобольных детей и каждый день сталкивается со смертью. За свою доброту и робость героиня получает измену мужа и развод.

Всех героев объединяет ощущение пустоты, обесмысливания жизни, потери чувства реальности, ностальгия по времени, когда каждый из них имел определённый статус и ощущал свою «нужность» в этом мире. Герои приходят к восприятию себя как жертвы. Ужас их положения в том, что «нет конкретного триггера и, следовательно, явного врага невозможно идентифицировать, люди не принимают ту или иную сторону, а разрабатывают стратегии, чтобы выжить, что

внезапно придает смысл их устаревшему, уже мертвому существованию» [Jüttner 2013]. Почти кафкианский ужас ситуации в том, что совершившееся в пьесе то ли нападение на город, то ли террористический взрыв бактериологической бомбы, то ли эпидемия не столько ужасают героев сами по себе, сколько выявляют их собственные проблемы, заставляют осознать уже живущие в них страхи, столкнуться с собой: «этот вирус не настроен против кого-то/он настроен против всего» [Kater 2013: 287].

Игра с читателем начинается на уровне названия – «5 morgen». С немецкого название можно перевести двумя вариантами: «5 утр» или «5 завтра». В пьесе представлены 5 разных утр, в которые жизнь каждого начинает разваливаться, «поскольку над городом нависает тяжелое, как свинец, ядовитое облако и заражает людей, с их лиц осыпается белый порошок, очень токсичный и опасный для жизни. Катастрофа бьет как бомба и вырывает персонажей из повседневных мелких войн и гендерных битв» [Braun 2013]. Но, собирая в общую мозаику разрозненные фрагменты историй, можно понять, что в пьесе представлено всего одно утро. Перед читателями хронология событий с 15 часов субботы – по 24 часа понедельника. Сквозная история Пауля – события, происходящие в понедельник, разрушается вставными фрагментами историй других персонажей. Кульминацией пьесы становятся события, произошедшие в 10 утра понедельника – в городе прогремел взрыв. Получается почти «золотое сечение» 19 часов до и 14 часов – после.

Катастрофа в городе выявляет уже существующие проблемы в отношениях героев.

В пьесе выстраивается две сюжетные линии, отражающие крах семейных отношений, взаимную войну близких людей и полов – это отношения Августа, Мисси и Юлии. Семейная жизнь Августа и Юлии рушится на глазах читателей: измены, предательство и ложь.

Вторая линия показывает отношения Пауля, Лоретты, и – заочно – её матери. В начале пьесы Пауль предстает любящим мужем, предлагающим завтрак в постель, но катастрофа в городе вскрывает истинное обличье труса и предателя. Лоретта и её мать, телефонные разговоры которых бесконечно слушает зритель, тоже максимально далеки друг от друга и не готовы к диалогу даже тогда, когда он – в связи со взрывом – жизненно необходим. Обе сюжетные линии объединены столкновением мужчин и женщин, «их вечными играми, борьбой за власть, вождением мужчин и расчетливостью женщин» [Braun 2013].

Трагическая история тяжелого для обоих расставания Августа и Юлии оттеняется, таким образом, мелодраматической сюжетной лини-

ей связи жаждающего второй «весны» Августа и юной Мисси, фантазмагорией в духе триллера и чик-нуара, разворачивающейся между Паулем и Лореттой, и «черной комедией», возникающей в телефонных звонках матери Лоретты. Не зря в первой ремарке нам сказано, что всё происходящее – пародия на второсортный голливудский фильм, сыгранный вторым составом.

Если анализировать второй вариант перевода – «5 завтра», то перед нами пять перечёркнутых надежд на будущее, которое, по мнению Катера, не наступит. История человечества представлена историей непрекращающихся войн и поражений: «фантастический рассказ это не только самостоятельная литературная форма/но и компендий всего мира» [Kater 2013], – предупреждает он устами одного из героев. Катер «описывает трагико-комическое будущее» [Jüttner 2013], в котором человек должен принять свою ответственность, сделать выбор и понять, что выбранный им путь будет сложен. Взрыв в данном случае – загадка, которая так и не будет разгадана. Он становится толчком к выявлению опасностей нового мира. Совесть, раскаяние, чувство вины и милосердие – чувства, доступные не всем людям.

Каждый из героев выбирает свою стратегию выживания. Это может быть трусливая попытка спасти свою шкуру, предательство и месть, как в случае с Паулем, или сохранение спокойствия и противостояние окружающей истерии, как это делает Юлия.

Взрыв в городе влечёт за собой массовое отравление и перемены в жизни героев. Лоретта превращается в укушенного отравленного монстра, впоследствии убивая Мисси и Августа. Юлия сохраняет свой статус «спасительницы», помогающей людям, надевает спасательный костюм «космонавта» и берёт оружие. Август тяжело заболевает и разрушает свои отношения с только что обретенной возлюбленной подозрениями, что его отравила именно Мисси. Пауль становится ещё более замкнутым, изолируется не только от людей, но и от впечатлений: «я больше не чувствую вкуса чая/что это такое/фенхель или мята/кажется я потерял вкусовые рецепторы/чёрт» [Kater 2013: 287]. Боясь отравления, гонит из дома жену. Апокалиптические картины гибели целого города выражены через личные потери, трагедии и смерть каждого из героев пьесы.

Катер создаёт ремейк голливудского блокбастера, в котором на мир надвигается неизвестность в виде теракта/вируса/апокалипсиса. Но, «в отличие от голливудской машины иллюзий, фактор X не подходит для катарсиса, а доводит нарциссизм персонажей до крайностей» [Kater 2017].

Таким образом, важными смысловыми сегментами пьесы становятся соединение различных фрагментов в единой целое, которое даёт возможность Ф. Катеру представить свою концепцию жизни с постановкой человека в сложную ситуацию выбора, где каждый выбирает свою стратегию выживания. Второй важный акцент сделан на название пьесы. Ф. Катер играет с читателями, предлагая два варианта перевода. Одно утро понедельника представлено в пьесе с точки зрения пяти разных героев – пять перечёркнутых надежд и планов на будущее. Автор показывает, что мировая катастрофа начинается с внутренней катастрофы каждого человека. Обесмысливание жизни, как третий важный сегмент пьесы, выражен через разделение жизни героев на «до» и «сейчас». В прошлом – успешная карьера, признание и семейное благополучие. «Сейчас» – потеря чувства реальности, ностальгия по времени, когда герои ощущали себя «нужными» в этом мире. Случавшаяся катастрофа пугает своей неизвестностью – война или террористический взрыв биологической бомбы – герои остаются в неведении не только насчёт ситуации в мире, но и своего положения в нём. Ф. Катер не видит будущего своих героев, поэтому оставляет финал открытым.

ЛИТЕРАТУРА

Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман рубежа XX-XXI вв.: проблема Другого: монография. Самара: Самарама, 2019. 216 с.

Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. ; [сост., автор предисл. и коммент. В.Ф. Колязин]. М.: Росийская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. 528 с.

Сейбель Н. Э., Шебельбайн Я. О. Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фрица Катера «время любить время умирать» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. № 3. 2020. С. 182-191. (DOI: 10.29025/2079-6021-2020-3-182-191).

Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. М.; СПб.: Нестор-История, 2020. 528 с.

Braun A. The terror is ourselves // Stuttgarter Zeitung. [Электронный ресурс]. URL: https://www-stuttgarter--zeitung-de.translate.goog/inhalt.5-morgen-im-nord-der-terror-sind-wir-selbst.8c08da73-266e-4111-bf8e-89bbcec6dbd8.html?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc

Haas B. Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien, 2007. 239 с.

Jüttner A. Half-life 5 minutes // nacht kritik.de. [Электронный ресурс]. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8675:5-morgen-in-der-stuttgarter-urauffuehrung-von-fritz-katers-text-durch-alter-ego-armin-petras-zuenden-nur-die-schauspieler-

eskapaden&catid=39&Itemid=40

Kater F. 5 morgen // Theatertexte. [Электронный ресурс]. URL: https://www-theatertexte-de.translate.goog/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=4177&ebex3=3&_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=op,sc (дата обращения: 25.12.21).

Kater F. 5 morgen. Berlin: Theater der Zeit, 2013. 300 p.

Szondi P. Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt: Suhrkamp, 1987. 45 p.

REFERENCES

Kuchumova G. V. Nemetskoyazychnyy roman rubezha XX-XXI vv.: problema Drugogo: monografiya. Samara: Samarama, 2019. 216 s.

Myuller Kh. Proza. Dramy. Esse. Dialogi: sbornik / Kh. Myuller ; per. s nem. ; [sost., avtor predisl. i komment. V.F. Kolyazin]. M.: Ros-siyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2012. 528 s.

Seybel' N. E., Shebel'bayn Ya. O. Epicheskoe v sovremennoy drame (na materiale p'esy Fritsa Katera «vremya lyubit' vremya umirat'») // Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki. № 3. 2020. S. 182-191. (DOI: 10.29025/2079-6021-2020-3-182-191).

Frumkin K. Syuzhet v dramaturgii. Ot antichnosti do 1960-kh go-dov. M.; SPb.: Nestor-Istoriya, 2020. 528 s.

Braun A. The terror is ourselves // Stuttgarter Zeitung. [Elektronnyy resurs]. URL: https://www-stuttgarter-zeitung-de.translate.goog/inhalt.5-morgen-im-nord-der-terror-sind-wir-selbst.8c08da73-266e-4111-bf89bbcec6dbd8.html?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc

Haas B. Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien, 2007. 239 s.

Jüttner A. Half-life 5 minutes // nacht.kritic.de. [Elektronnyy resurs]. URL: https://nacht.kritic.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8675:5-morgen-in-der-stuttgarter-urauffuehrung-von-fritz-katers-text-durch-alter-ego-armin-petras-zuenden-nur-die-schauspieler-eskapaden&catid=39&Itemid=40

Kater F. 5 morgen // Theatertexte. [Elektronnyy resurs]. URL: https://www-theatertexte-de.translate.goog/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=4177&ebex3=3&_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=op,sc (дата обращения: 25.12.21).

Kater F. 5 morgen. Berlin: Theater der Zeit, 2013. 300 p.

Szondi P. Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt: Suhrkamp, 1987. 45 p.

Научный руководитель: Сейбель Н. Э., д.ф.н., доцент, проф. кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Данные об авторе

Шебельбайн Яна Олеговна – магистрант Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: shebelbaynyao@cspu.ru

Author's information

Shebelbain Yana Olegovna – undergraduate Federal State-Financed Educational Institution of Higher Education "South Ural State Humanitarian Pedagogical University"

E-mail: shebelbaynyao@cspu.ru

Гадиева Г. И.

ORCID ID: 0000-0003-0544-1385

Уфа, Россия

E-mail: kochfy@mail.ru

УДК 821.111.09:821.111(73)-31

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_04

СООТНЕСЕННОСТЬ БИОГРАФИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВ УИЛКИ КОЛЛИНЗА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ («У. КОЛЛИНЗ» П. АКРОЙДА И «ДРУД, ИЛИ ЧЕЛОВЕК В ЧЕРНОМ» Д. СИММОНСА)

Аннотация. В статье проводится сопоставительный анализ образов Уилки Коллинза, созданных в новейшем биографическом исследовании Питера Акройда и романе Дэна Симмонса «Друд, или Человек в черном». Сопоставление биографических фактов из жизни викторианского писателя и его художественного образа позволяет понять, какими принципами руководствуется Д. Симмонс и какие цели он преследует при создании и введении в действие сюжета образов реальных исторических лиц. В ходе проведенного исследования обнаружен ряд ключевых моментов трансформации образа Уилки Коллинза в романе. Из послужившей основой для анализа биографии П. Акройда «Уилки Коллинз» (ещё не переведённой на русский язык) почерпнуты эпизоды из детства, отрочества и зрелости У. Коллинза; сравнивается с биографией П. Акройда также то, как изображены в «Друде» отношения Уилки с семьёй, близкими друзьями, а главное – с Ч. Диккенсом.

Пристальное внимание к художественным функциям биографического материала в романе вызвано особенностями творческого метода Д. Симмонса: писатель открыто не придерживается рамок одного жанра, в своих произведениях он экспериментирует с самыми разными формами. Исследование особенностей оригинальных творческих приёмов Д. Симмонса, таких как, например, значительная трансформация биографического образа, позволяет расширить представление об актуальных тенденциях в современном литературном процессе.

Ключевые слова: биографический жанр; биографический образ; художественный образ; американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы; биографические исследования; английская литература; английские писатели; образ Уилки Коллинза.

Gadieva G. I.

Ufa, Russia

INTERRELATIONSHIP OF BIOGRAPHICAL AND ARTISTIC IMAGES OF WILKIE COLLINS IN MODERN LITERATURE (“WILKIE COLLINS: A BRIEF LIFE” BY P. ACKROYD AND “DROOD” BY D. SIMMONS)

Abstract. The article compares Wilkie Collins’ images created in the new biography made by Peter Ackroyd and Dan Simmons’ novel “Drood”. A comparison of biographical facts of Victorian writer’s life and his artistic image is expected to highlight which principles Dan Simmons follows and what goals does he pursue in recreation of a historical figure. The analysis reveals some crucial examples of the transformation of Wilkie Collins’ image in the novel. Episodes from Collins’ childhood, his adolescence and maturity were derived from P. Ackroyd’s biography “Wilkie Collins” (hasn’t yet been translated into Russian); relationships with family, friends, and most important, with Dickens in Simmons’ novel were also compared with Ackroyd’s biography.

Close attention to the artistic functions of the novel’s biographical documentation is caused by specificities of the Dan Simmons’ creative technique: the author doesn’t adhere to just one genre, he experiments with different forms. The research of Simmons’ original artistic devices such as, for example, a significant transformation of the biographical image, will allow to extend the representation of actual trends in the modern literature process.

Keywords: biographical genre; biographical image; artistic image; American literature; American writers; literary creativity; literary genres; novels; biographical research; English literature; English writers; image of Wilkie Collins.

В своей «викторианской трилогии» Д. Симмонс в качестве персонажей вводит образы известных личностей, чаще всего – писателей. Так, в «Терроре» (2007) главными героями становятся настоящие участники исчезнувшей арктической экспедиции: Френсис Крозье, Джон Франклин, Джеймс Фитцджереймс. В «Пятом сердце» (2015) появляется английский писатель Генри Джеймс, в некоторых эпизодах – Марк Твен. Сюжет же романа «Друд, или Человек в черном» (2009) основывается на истории дружбы Чарльза Диккенса и Уилки Коллинза.

Воссоздание в романах образов исторических лиц, на наш взгляд, позволяет автору не ограничиваться одним лишь биографическим или историческим жанром. Сам Д. Симмонс утверждал, что всегда боялся уйти в один жанр и не использовать другие: «Почти каждый писатель, который хочет улучшить свою карьеру с точки зрения заработка, статуса или количества читателей, рано или поздно находит определенный жанр или стиль, которого придерживается для привлечения большего количества читателей. Я нарушил это правило еще в самом начале. Когда мои произведения одного жанра находили 5 читателей, я сразу же начинал искать другой жанр. И все из-за клятвы, которую я дал себе еще в 1982 году – если я буду хоть сколько-нибудь успешен, я не буду придерживаться одной формы письма» (перевод наш – Г. Г.) [Rambo 2009].

Данная клятва позволила автору создать оригинальные варианты синтеза жанров: биографии, детектива, исторического и готического романа. К одному из таких произведений относится «Друд, или Человек в черном», который исследователи определяют как «соединение криптоистории, биографического мифа на стыке с *mockbiography* и детектива» [Куликов 2018: 12].

Каждый из указанных жанров обладает своими принципами и определяющими признаками – место действия, система персонажей, хронотоп у детективного жанра и соотношение вымысла с документальностью у биографического жанра. Ранее мы уже обращались к проблеме соотношения подлинных фактов из жизни Чарльза Диккенса с художественным вымыслом автора в романе «Друд» сравнивая его с выдержками из биографии П. Акройда «Диккенс» (1990) [Гадиева 2021]. Объектом исследования данной статьи является авторская стратегия использования реальных фактов из жизни второго главного героя романа Д. Симмонса – Уилки Коллинза, выполняющего функцию рассказчика.

Интерес к творчеству Уилки Коллинза, по словам З. В. Антоновой, значительно возрос в конце XX века, особенно в 1980-е, когда начали исследоваться «риторика писателя, тема политики, тайны, расследования, роль детектива, спиритуализм, политика, социальная проблематика и вопросы судьбы в его творчестве» [Антонова 2006: 5]. В российском литературоведении изучением различных аспектов творческого наследия У. Коллинза занимались Р. Белоусов, И. И. Бурова, П. Быков, В. А. Гончаров и мн. др. Однако, к сожалению, на русском языке до сих пор нет биографии классика английской литературы, поэтому для сопоставления биографических фактов мы остановились на работе П. Акройда «Уилки Коллинз» (2012), где писатель

подробно рассказывает о детстве, взрослении У. Коллинза, его личной жизни и творчестве. Биография ещё не переведена на русский язык (цитаты, приведённые в статье, переведены нами).

Для правильной оценки использования Д. Симмонсом материалов биографии У. Коллинза стоит подчеркнуть, что, вне сомнений, авторской интенцией являлась значительная трансформация образа викторианского писателя и сути их взаимоотношений с Ч. Диккенсом. В романе он, даже будучи рассказчиком, выступает во второй роли – только приближенного друга Чарльза Диккенса. Если в начале романа они ещё остаются близкими друзьями, равноценно известными авторами своего времени, то после того, как Ч. Диккенс погружает его в гипноз, и сам он начинает употреблять больше лауданума, отношение У. Коллинза к Ч. Диккенсу меняется кардинально. Все его действия, поступки направлены на то, чтобы выйти из тени Неподражаемого и занять его место, затмить его успех. Весь сложный сюжет Д. Симмонса, включающий детективную историю с Королем Подземного города, инспектором Филдом, личные отношения с женщинами самого Уилки, вращается вокруг основной проблемы романа – трансформации отношений двух друзей. По мере воздействия на Коллинза опиума и гипноза он всё более отдаляется от Чарльза Диккенса, перестает воспринимать его как своего друга – Неподражаемый становится ему врагом. Д. Симмонс заставляет своего персонажа всё время сравнивать себя с Диккенсом, что снижает его уверенность как писателя и как взрослого самостоятельного человека. Возникает некое соперничество, Коллинз и Диккенс противопоставляются не в пользу первого. Зависть к творческому успеху Диккенса и желание достичь того же превращают его в двойника: «Коллинз выступает не только как двойник, но именно как самозванец, осуществляющий, как ему кажется, предназначенное самой судьбой» [Емельянов 2019: 396]. Успех многих начинаний Диккенса герой обесценивает, а своим неудачам всегда находит оправдание: «Я винил во всем непроходимую тупость лондонских театралов. Мы преподнесли им жемчужину чистой воды, а они спрашивают, куда же делось протухшее устричное мясо» [Симмонс 2009: 758] (о неуспехе драмы «Черно-белый»). При этом сам Коллинз осознаёт, что во многом пытается подражать Диккенсу, об этом косвенно говорит его сон об убийстве, где Неподражаемый говорит ему: «Вы хотите дописать «Тайну Эдвина Друда», Уилки, и таким образом в буквальном смысле слова занять мое место не только в читательском сердцах, но и в ряду великих писателей нашего времени» [Симмонс 2009: 846]. Уилки Коллинз в изображении Д. Симмонса становится безуспешным, завистливым писателем, недовольным своей жизнью и

всем вокруг. Но всё это, повторимся, результат воздействия на него гипноза и опиума, двух ключевых элементов сюжета. Высказывания о Диккенсе, внутренние монологи о его ненависти и желании убить своего бывшего друга в итоге можно поставить под сомнение, так как Уилки Коллинз из-за двух упомянутых факторов становится «ненадёжным рассказчиком» (unreliable narrator).

События в «Друде» разворачиваются после 1865 года, поэтому история детства Коллинза могла бы не понадобиться, но герой Д. Симмонса часто приводит отсылки к своему взрослению и истории семьи. Автор довольно подробно раскрывает образ своего персонажа, аспекты становления Коллинза как личности и как писателя. Это происходит через диалоги, где Уилки рассказывает о своём детстве Диккенсу, и через внутренние монологи, в которых герой рассуждает о своей жизни.

Так, например, в третьей главе П. Акройд рассказывает о неловой ситуации, возникшей между матерью Коллинза и поэтом Сэмюэлем Кольриджем: «Уилки как-то рассказывал своему другу об одном случае, когда поэт разрыдался, рассказывая о своей опиумной зависимости. На что миссис Коллинз ответила: “Не плачьте, мистер Кольридж. Если опиум Вам помогает, и он действительно Вам нужен, почему Вы не просто не пойдете и купите его?”» [Ackroyd 2012]. В то же время П. Акройд намекает на свои сомнения в правдивости данной цитаты: «С тех пор, как Уилки сам пристрастился к лаудануму, его память со временем могла сместиться в сторону самооправдания». Д. Симмонс рассказывает о той же ситуации, и, в какой-то мере, показывает изменения в памяти Коллинза. В третьей главе описывается то, как миссис Коллинз, по рассказу сына, негативно отнеслась к зависимости Кольриджа: «Я помню, как поэт Кольридж, близкий друг моих родителей, слезно жаловался на свое болезненное пристрастие к опиуму, и помню, как моя мать предостерегала его против злоупотребления наркотиком. Но я также напоминал нескольким своим друзьям, бестактно порицавшим мою зависимость от спасительного лекарства, что сэр Вальтер Скотт принимал лауданум в изрядных дозах, когда писал “Ламмермурскую невесту”» [Симмонс 2009: 60]. Далее герой Д. Симмонса вспоминает своих современников, в том числе Де Куинси, и их наркотическую зависимость, гораздо более серьёзную, чем у него самого. Но уже в 11 главе Уилки Коллинз рассказывает ту же историю по-другому: «Отец водил дружбу с поэтом Сэмюэлом Тейлором Кольриджем, и я живо помню, как однажды, когда я был маленьким мальчиком, он пришел к нам, не застал отца дома и долго плакался моей матери по поводу своей непреодолимой опиумной зависимо-

сти. Тогда я впервые увидел и услышал, как плачет взрослый мужчина – Кольридж прямо-таки задыхался от рыданий, – и я на всю жизнь запомнил слова, произнесенные в тот день моей матерью: “Мистер Кольридж, не убивайтесь так. Если опиум действительно вам помогает и вы без него никак не можете, вам следует просто пойти и купить наркотик”» [Симмонс 2009: 241]. Тяга к самооправданию (осознанная и неосознанная) скрывается в следующей фразе: «Сколь часто в последние годы, когда я сам проливал горькие слезы из-за своей неуклонно возрастающей потребности в лаудануме, я вспоминал мнение матушки по данному вопросу» [Симмонс 2009: 241]. Была ли это осознанная корректировка истории, или же на память Уилки действовали опиум и гипноз – известно одному автору, но в любом случае, Д. Симмонс обращает внимание на ту же тягу к самооправданию, на какую намекал П. Акройд, и строит мировоззрение своего персонажа на ней. Его Уилки Коллинз не привык находить в истоках проблем самого себя. Опиум для него необходим, так как он болеет, да и кто нынче не принимает наркотики: «Прошу вас понять, дорогой читатель моего посмертного будущего: в нынешнее время лауданум принимают все. Или почти все» [Симмонс 2009: 59]. Женится он не планирует, так как сам институт брака порочен, не все его книги приняты читателем, так как в то время его затмевали другие, более знаменитые писатели, тот же Диккенс. Во многих отрицательных поступках персонажа Д. Симмонса проскальзывает это желание оправдать себя, и герой в любой ситуации оказывается лишь жертвой обстоятельств.

Автор «Друда» практически дословно повторяет историю Уилки Коллинза из детства о Кольридже. То же самое он делает с другим биографическим эпизодом уже более взрослого Уилки Коллинза. В 3 главе П. Акройд рассказывает о первой любви Уилки, приводя цитату из письма Чарльза Диккенса золовке (Джорджине Хогарт): «Коллинз однажды в карете поведал нам о своем первом любовном приключении. Это было в Риме, и, казалось, если я могу выражаться такими словами, он вышел языческим Юпитером в этом деле» [Ackroyd 2012]. Д. Симмонс добавляет в эту историю реакцию её автора и слушательницы: «Неподражаемый пришел в такой восторг от истории, свидетельствующей о моей преждевременной половозрелости, что рассказал все (как он позже признался) своей свояченице Джорджине Хогарт, умолчал лишь “о деталях интимного свойства”. Диккенс со смехом описывал, как покраснела Джорджина, когда он завершил рассказ о моем первом опыте плотской любви следующими словами: “И наш юный Уилли показал себя чистым Юпитером в этом деле”» [Симмонс 2009: 245]. Об этой ситуации герой Д. Симмонса рассказы-

вает дважды, в первый раз в 11 главе, где Коллинз встречает свою любовь в 13 лет: «Именно в тринадцатилетнем возрасте, когда мы всей семьей выехали в Европу и надолго остановились в Риме я пережил свой полноценный любовный роман» [Симмонс 2009: 245]. Второй раз упоминание об этом встречается в 23 главе: «Когда я пятнадцатилетним отроком приобретал первый опыт плотской любви с женщиной много старше меня <...>» [Симмонс 2009: 493]. Возраст 13 лет указан и у П. Акройда. Изменение же у Д. Симмонса этих чисел может говорить о простой ошибке автора или же о целенаправленной авторской стратегии – как это было ранее с цитатой миссис Коллинз об опиумной зависимости.

У Уилки Коллинза были очень близкие отношения с матерью, особенно они стали крепче после смерти отца, в 1847 году. Миссис Коллинз стремилась окружить своих сыновей интересными, талантливыми людьми, и это ей с успехом удавалось. П. Акройд пишет, что в 1848 году, после переезда на Блэндфорд-Сквер в Мерилебон, она начала вести активную светскую жизнь, «стала более общительной и жизнерадостной, вернув часть своей веселой юности. Она развлекала друзей своих сыновей, как артистов, так и литераторов, и приобрела репутацию “хозяйки”» [Askroyd 2012]. Д. Симмонс сохраняет эту связь между своим героем и его матерью, перед самой её смертью Уилки Коллинз вспоминает, какой она была раньше: «Хэрриет Коллинз всегда была деловой, рассудительной, уверенной, толковой женщиной, занимающей прочное положение в обществе. В течение многих лет после смерти моего отца она являлась хозяйкой салона, где собирались известнейшие художники и литераторы. Образ матери всегда связывался в моем сознании с компетентностью, чувством собственного достоинства и почти царственным самообладанием» [Симмонс 2009: 572].

Читатель может предположить, что компетентность, рассудительность, «толковость», царственное самообладание – те черты, которые Уилки Коллинз желал видеть в женщинах. Сильная любовь к матери, которая заставляла его следовать её указаниям даже в солидном возрасте, может вызвать определённое ожидание и от других женщин: «Я привык, чтобы рядом со мной постоянно находилась добрая женщина, которая бы разговаривала со мной, как вы сейчас, Кейт... заботилась обо мне и немножко меня баловала. Это нравится всем мужчинам, но мне, вероятно, больше, чем очень и очень многим. Вам, женщине, жене, трудно понять, что испытывает мужчина, привыкший ежедневно видеть в доме очаровательное создание... всегда изящно одетое, всегда находящееся в одной комнате с ним или где-нибудь поблизости, приносящее тепло и свет в жизнь старого холостяка»

[Симмонс 2009: 696]. Такие высказывания героя могли вызвать ложное представление о Уилки Коллинзе как о человеке, который ожидает от женщины только выполнения роли заботливой красивой куклки, потакающей всем желаниям мужчины. В то время как писатель был крайне озабочен проблемой прав женщин, точнее их отсутствием. З. В. Антонова в монографии, посвящённой Уилки Коллинзу (2006), отмечает, что к этому вопросу он так или иначе обращался во всех своих романах: «двоеженство, насильственная связь с нелюбимым человеком, несчастная судьба детей, лишенных имени... Коллинза волновала материальная незащищённость женщин, состояние и доходы которых безоговорочно принадлежали мужу, физическая их незащищённость (спастись от мужа, избивающего жену или издевающегося над ней, было практически невозможно)» [Антонова 2006: 13]. Д. Симмонс в своём романе не упоминает тот факт, что Коллинз был автором романов с общественно-социальной значимостью и о том, как его беспокоило положение женщин того времени. Наоборот, Коллинз в «Друде» выказывает пренебрежительное отношение к женщинам, вот как он рассказывает о своей беременной любовнице: «я видел невинную юную девушку, пленившую мое сердце всего несколько лет назад, а стареющую, тучную, грудастую бабишу со вздутыми венами на ногах – и на женщину-то не особо похожую, на мой взгляд» [Симмонс 2009: 763]. Далее герой рассуждает о том, что другая его любовница, Кэролайн, никогда так не выглядела, поскольку ей «хватило такта ни разу не забеременеть», а Марта, напомним, женщина в особом положении, переносящая огромные трудности и страдания, чтобы дать новую жизнь, кажется герою хряпящей «свиноподобной» фигурой. П. Акرويد же отмечает врождённую доброту и приветливость в отношениях с Мартой Радд, которые вряд ли позволили бы Коллинзу относиться к ней таким образом. То, как Д. Симмонс выстраивает отношение писателя к этим двум женщинам, создаёт ложное впечатление о нём и его мировоззрении. Уилки Коллинз был прогрессивным автором своего времени, который ясно понимал необходимость решения многих социальных проблем и вносил свой вклад в их обнаружение.

Отличаются у П. Акроида и Д. Симмонса и прозвища, которые Диккенс дал Кэролайн Грейвс и её дочери. П. Акرويد в 8 главе отмечает, что Диккенс часто называл Кэролайн «Доктором», а в романе Д. Симмонса у неё уже другое прозвище: «Представляется совершенно очевидным, почему вот уже несколько лет мистер Диккенс применительно к маленькой Хэрриет употребляет слово «дворецкий», а мать девочки именуется не иначе как «домовладельцем» [Симмонс 2009: 176]. Чарльз Диккенс мог, конечно, использовать несколько шуточных про-

звищ для скрытного их обозначения в письмах, но вполне возможно, что Д. Симмонс таким образом решил передать роли этих двух людей в жизни своего персонажа. Описание идеальной женщины, которую хочет видеть рядом с собой Коллинз («добрая женщина, которая бы разговаривала со мной, как вы сейчас, Кейт... заботилась обо мне и немножко меня баловала») и можно было бы выразить прозвищем «домовладелец». Отношение Неподражаемого к Кэролайн Д. Симмонс не раскрывает, но П. Акройд уверен, что она ему не понравилась ещё в первую встречу: «Он невзлюбил ее и никогда не говорил о ней со своим другом» [Ackroyd 2012].

Проведённый анализ части биографических фактов (в романе их значительно больше) позволяет сделать вывод о том, что Дэн Симмонс скрупулёзно исследовал биографию Уилки Коллинза. При этом большинство использованных эпизодов из жизни Коллинза были существенно изменены Д. Симмонсом с целью создания художественного образа, лишь частично основанного на исторической правде. В «Друде» Коллинз изображается неуспешным автором, завидующим Диккенсу и другим именитым писателям, он не уважает женщин, пренебрежительно относится к своим близким.

Д. Симмонс снова, как и в случае с Диккенсом, обращает больше внимания на личную жизнь писателя, полную слухов и предположений. Это ещё раз даёт возможность предположить, что «Друд, или Человек в черном» относится к жанру альтернативной биографии, где происходит «смещение интереса писателя с известных фактов на наиболее спорные и сомнительные стороны творческой личности» [Галахова 2016: 1149].

ЛИТЕРАТУРА

- Акройд П.* Диккенс. СПб.: Издательство Крига, 2018. 1048 с.
- Антонова З. В.* Жизнь и творчество Уилки Коллинза: монография / Череповецкий гос. ун-т. Череповец, 2006. 178 с.
- Гадиева Г. И.* Принципы использования биографических фактов в романе Д. Симмонса «Друд, или Человек в черном» // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство: сборник статей с международным участием. Уфа: Изд-во БашГУ, 2021. С. 17-22.
- Галахова А. А.* Альтернативная биография Уильяма Шекспира и Кристофера Марло в елизаветинской диалогии Энтони Бёрджесса // Молодой ученый, 2016. №7. С. 1149-1152.

Емельянов И. С. Двойничество в романе Дэна Симмонса «Друд, или Человек в черном» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. №4. С. 395-398.

Куликов Е. А. Национальные и культурные коды в романах Дэна Симмонса: автореф. дисс. на соис. степ. канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2018. 28 с.

Симмонс Д. Друд, или Человек в черном / Пер. с англ. М. Куренной. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 928 с.

Ackroyd P. Wilkie Collins: A Brief Life. London: Nan A. Talese, 2012. 272 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=uWolBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 30.09.2021).

Rambo C. Dan Simmons [интервью] // A. V. Club. 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.avclub.com/dan-simmons-1798215859> (дата обращения 30.09.2021).

REFERENCES

Akroyd P. Dickens. SPb.: Izdatel'stvo Kruga, 2018. 1048 s.

Antonova Z. V. Zhizn' i tvorchestvo Uilki Kollinza: monografiya / Cherepovetskiy gos. un-t. Cherepovets, 2006. 178 s.

Gadieva G. I. Printsipy ispol'zovaniya biograficheskikh faktov v romane D. Simmonsa «Drud, ili Chelovek v chernom» // Sovremennye problemy literaturovedeniya, lingvistiki i kommunikativistiki glazami molodykh uchenykh. Traditsii i novatorstvo: sbornik statey s mezhdunarodnym uchastiem. Ufa: Izd-vo BashGU, 2021. S. 17-22.

Galakhova A. A. Al'ternativnaya biografiya Uil'yama Shekspira i Kristofera Marlo v elizavetinskoy dilogii Entoni Berdzhessa // Molodoy uchenyy, 2016. №7. S. 1149-1152.

Emel'yanov I. S. Dvoynichestvo v romane Dena Simmonsa «Drud, ili Chelovek v chernom» // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 2019. Т. 12. №4. С. 395-398.

Kulikov E. A. Natsional'nye i kul'turnye kody v romanakh Dena Simmonsa: avtoref. diss. na sois. step. kand. filol. nauk. Nizhniy Novgorod, 2018. 28 s.

Simmons D. Drud, ili Chelovek v chernom / Per. s angl. M. Kurennoy. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. 928 s.

Ackroyd P. Wilkie Collins: A Brief Life. London: Nan A. Talese, 2012. 272 p. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://books.google.ru/books?id=uWolBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (Data obrashcheniya: 30.09.2021).

Rambo C. Dan Simmons [interv'yuy] // A. V. Club. 2009. [Elektronnyy

resurs]. URL: <https://www.avclub.com/dan-simmons-1798215859> (data obrashcheniya 30.09.2021).

Научный руководитель: Эрштейн М. О., к.ф.н., доцент, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и издательского дела Башкирского государственного университета.

Данные об авторе

Author's information

Гадиева Гульчачак Ильгизовна – магистрант филологического факультета, БашГУ

E-mail: kochfy@mail.ru

Gadieva Gulchachak Ilgizovna – master student of Philological department, Bashkir State University.

E-mail: kochfy@mail.ru

Степанова Е. О.

ORCID ID: 0000-0003-3216-4299

Челябинск, Россия

E-mail: stepanova eo2@cspu.ru

Ху Чжиюань

ORCID ID: 0000-0002-3631-6109

Челябинск, Россия

E-mail: 179855051@qq.com

УДК 821.581-34

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_05

АКСИОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ «БРАТЬЯ ХУЛУ»

Аннотация. В статье рассматриваются мотивные, жанровые, образные и идеологические традиции, нашедшие воплощение в сказочной повести Ши Цзяньхуа «Братья Хулу». Анализируются мотивы следования за своей судьбой, взаимовыручки, преодоления преград на пути к «волшебному» миру. В качестве характерных аксиологических основ китайской сказочной прозы выделяются смирение и принятие своего пути, пиетета ученика перед учителем, равенства и взаимосвязи природного и человеческого мира. Поставленный в центр сказки образ тыквы-горлянки описывается в статье как неоднозначный. Делается вывод о том, что Хулу – утопический символ-талисман, несущий в себе смысл потенциальных возможностей, предоставленных герою жизнью и судьбой, однако их реализация полностью зависит от самого персонажа.

Ключевые слова: китайская литература; китайские писатели; писатели-сказочники; литературные жанры; сказки; гуши; тунхуа; аксиология; мотив судьбы; литературные сюжеты; литературные мотивы.

Stepanova E. O.

Chelyabinsk, Russia

Hu Zhiyuan

Chelyabinsk, Russia

AXIOLOGY OF MODERN CHINESE FAIRY-TALE PROSE ON THE MATERIAL OF THE TALE “THE HULU BROTHERS”

Abstract. The article examines the motivational, genre, figurative and ideological traditions, embodied in the fairy-tale story “The Hulu Brothers” by Shi Jianhua. The author analyzes the motives of following one's destiny, mutual assistance, overcoming obstacles on the way to the “magic” world. The axiological foundations of Chinese fairy-tale prose are highlighted as characteristic of humility and acceptance of one's path, the reverence of a student to a teacher, the equality and interconnection between the natural and human worlds. Placed in the center of the fairy-tale, the representation of a calabash is described as ambiguous. It is concluded that Hulu is an utopian talisman-symbol that carries the meaning of the potential opportunities provided to the hero by life and fate, but their implementation depends entirely on the character himself.

Keywords: Chinese literature; Chinese writers; fairy tale writers; literary genres; fairy tales; goose; tonghua; axiology; motive of fate; literary plots; literary motives.

На протяжении насчитывающей тысячелетия, начиная с эпохи династии Шан (商代), и так называемых гадальных костей Цзягувэнь (甲骨文), истории китайской литературы, она постоянно обогащалась новыми смыслами и традициями. Процесс её развития отличается непрерывностью – даже если книги и уничтожали (220-е гг. до н.э., в эпоху правления Цинь Ши Хуанди или на рубеже XVI-XVII веков – на фоне монгольских завоеваний), то за этим непременно следовало восстановление оригинальных текстов, которые считали в Китае священными: «Одной из важнейших ее особенностей является... то, что она в отличие от многих мировых литератур ..., ни на один исторический момент не прерывалась, но поступательно развивалась – в эстетическом, идейно-тематическом, жанрово-формальном, языковом и других отношениях. Все это время литература пользовалась признани-

ем и любовью в самых разных слоях общества ... Пиетет к искусству слова был настолько велик, что традиция запрещала уничтожать какую бы то ни было бумагу, исписанную иероглифами» [Сорокин 2008: 16]. Стоит отметить, что письменность в Китае всегда стояла особняком от устной речи и развивалась тоже отдельно. Китайцы считают искусство владения словом высшим из всех возможных, наравне с каллиграфией.

Современная китайская литература имеет существенно отличающиеся структуру и смысл, нежели древняя, но мифы и легенды стали её началом и основой: «Века XIX и XX обернулись для Китая серьезными социально-экономическими потрясениями (колониальные войны, две революции, японская агрессия, режим Мао Цзэдуна), однако религиозно-мифологическая традиция продолжала существовать, вновь и вновь доказывая свою живучесть» [Королев 2007: 14]. Уже после следуют историческая проза и рассказы о мастерах, стихотворения и песни, повести (хуабень) и романы. В их основе лежат преимущественно легенды и мифы Древнего Китая. Такие произведения отражают народные представления о добре и зле, порядке и хаосе.

Детская литература современности, в частности китайская сказочная проза, опирается на традиции цюй-и (曲艺) «литературы, которая рассказывается и поётся» [Спешков 2008: 110]. К её особенностям следует отнести приключенческий характер, остросюжетность, соединение прозы с поэзией, наличие музыкальной, драматургической и др. составляющих, делающих сказочную повесть синтетическим жанром, соединяющим разные виды искусств, отсюда появились термины гуши (故事) (предание, сказание, сказка) и тунхуа (童话) (детский рассказ, детская сказка), из которых современная сказка заимствует «прозаизм и “приземленность” сказочной фантастики». Все эти понятия принято считать синонимичными, поэтому, мы в своей работе, будем использовать термин «сказка», в значении термина-лакуны «тунхуа» и в качестве синонима словосочетания «сказочная проза» [Упоров 2019: 111].

«Сказка – один из древнейших видов словесного искусства. Она уходит корнями в народное творчество доклассовой эпохи и до сего дня остается спутником человека, доставляя ему огромное художественное наслаждение. Высокие поэтические достоинства сказки в значительной мере объясняются тем, что в ней выражены накопившиеся столетиями мысли и чувства народа» [Мелетинский 2005: 3]. Сказка несёт в себе мощный дидактический потенциал, показывая в своих героях те качества, которые признаются культурным сообществом, её породившим, образцовыми: «Ведущими аксиологическими составляющими китайских сказок выступают великодушные, доброта,

благорасположение и готовность помочь, радость при оказании услуги. Герой в китайских сказках самоотверженно совершает подвиги, не думая о себе: он спасает других и вследствие этого сам становится счастливым. Кроме того, храбрость занимает одну из главенствующих позиций в ценностной картине мира китайцев» [Лобанова 2014: 131].

Целью исследования является выявление аксиологических основ современной китайской сказочной прозы на материале сказки «Братья Хулу» («葫芦兄弟») [师建华 2016; здесь и далее перевод наш – Е. С.; Ч. Х.]. Аксиология позволяет исследовать вопросы, связанные с природой ценностей, их актуальным наполнением и структурой ценностного мира, то есть рассмотреть связь различных ценностей между собой, с социальными и культурными факторами, структуру «национальной» личности.

Не зря В. В. Малявин в своём исследовании «Китайская цивилизация» подчёркивает, что основанная на традиции литература позволяет человеку вновь и вновь возвращаться к истокам человечности в себе, поскольку ориентирована на эмоциональное восприятие [Малявин 2001]. Увлекая читателя в мир приключений и фантазии, доступное и интересное повествование позволяет постигать ценности китайского народа. В содержании сказки отражены многие особенности китайской культуры. «Братья Хулу» несёт в себе такие аксиологические смыслы как: мечта о богатстве и благополучии, утопическим символом которого становится тыква хулу, реализация потенциала и возможностей, которые предоставляют жизнь и судьба, антитеза добра и зла. Они реализованы в мотивах следования за своей судьбой, взаимовыручки и поддержки, связанном с образом спутника главного героя, преодоления преград на пути к «волшебному» миру.

Изначально «Братья Хулу» (также известные как: Хулу Мальши или ХулуВа) обрели анимационную жизнь и стали героями всемирно известного мультфильма. 13-серийный мультипликационный фильм «Братья Хулу» («葫芦兄弟» (又名: 葫芦娃)), выполненный при помощи техники вырезания из бумаги, создан Шанхайской киностудией (上海美术电影制片厂) в 1985-1987 годах. Мультфильм стал классикой китайской анимации. В нём рассказывается о 7 волшебных тыквах (Хулу葫芦) – 7 братьях, которые отправились спасать своих близких от злых духов, демонов, драконов и прочих порождений inferнального мира.

Уже киноверсия выполняет важные задачи знакомства зрителя с традиционным искусством. Анимационный фильм сделан в адаптированной технике, трансформирующей и актуализирующей искусство вырезания из бумаги цзяньчжи (剪纸), которое в Китае восходит

ко второму веку нашей эры и отнесено по версии UNESCO к числу мирового культурного наследия. «Братья Хулу» передают в сюжете обычаи и быт сельской жизни через такие анимационные приёмы как качественная прорисовка вручную и вырезка деталей из бумаги. Одноцветные плоские картинки вошли в обиход как часть праздника, имели цель воплотить в материальной форме добрые пожелания и приблизить воплощение мечты: «Народные мастера древнего Китая, вложив в декоративные композиции цзяньчжи символическое значение с функцией оберега, желали ее владельцам счастливой и долгой благополучной жизни. Семантика “бумажного кружева” многогранна и глубока, а традиция его использования в качестве декора, сопровождающего значимые для человека дни праздников и торжеств, актуальна и сегодня» [Мартынова 2020: 17]. Гротескно-игровую стилистику мультфильма определяет и его адресация детской аудитории, и связь с символическим видом искусства, которое «никогда не копировало напрямую природные явления» [Шэнь 2016: 115]. Фигуры в стиле марионеток театра теней и классической живописи тушью несут старинный китайский колорит, а снимки сделаны настолько аккуратно и точно, что каждый персонаж волшебного мира наделяется не только своей формой, но и механикой движения, набором характеристик, настроений, состояний и т.д.

Режиссёрами картины являются пионер в адаптации цзяньчжи к анимации Ху Цзиньцин (胡进庆), и известный интересом к конфуцианским по своей природе текстам Чжоу Кэцин (周克芹), а сценаристами из команды Шанхайской киностудии были Яо Чжунли (姚忠礼), Ян Юйлян (杨玉良) и Мо Янь (墨犛).

Серия книг «Братья Хулу», написанная Ши Цзяньхуа (师建华) по мотивам мультфильма вышла в 2016 году. Автор активно обращается к детской литературе и к моменту выхода истории семи тыкв уже был известен сказкой «Пчелы и дождевые черви» («蜜蜂与蚯蚓»). Главные герои его книги, – маленькие братья Хулу, старик и панголин, – попадают в невероятные истории: сражаются с огнедышащим драконом, вступают в бой с монстрами при этом всегда приходят друг другу на выручку.

Обращаясь к тексту, созданному по фильму, мы остаёмся в русле литературоведческой традиции, которая рассматривает словесное творчество Китая как явление априори синтетическое: «Что касается поздней мифологической традиции Китая – так называемой синкретической мифологии, – здесь основными источниками сведений являются, помимо литературных сочинений, сводов и словарей, источники, так сказать, “наглядные”: народные картины, существовавшие в двух

видах – как бумажные иконы для жертвоприношений, изображавшие богов и предков, и как поздравительные “открытки”, которые было принято дарить на Новый год и которые своими сюжетами (зачастую именно мифологическими) символизировали благие пожелания дарителей адресатам» [Королев 2007: 17].

Сюжет «Братьев Хулу» Ши Цзяньхуа организован вокруг общесказочного мотива пути («Герой совершает свои подвиги ... в пути-дороге, отдельные участки которой мифологически отмечены (лес как сфера демонических существ, река как граница различных сфер, нижний и верхний миры и т. п.)» [Мелетинский 1994: 65]). Традиционно тексты большой повествовательной формы – будь то пинхуа или авторский роман – ориентированы в системе морально-нравственных координат: «Путь, в который отправляются герои, изначально есть путь просветления и избранничества» [Сейбель 2021: 220]. Необходимость исправить мир и вернуть утраченную гармонию становится исходной посылкой в самых известных текстах («Речные заводы», «Путешествие на Запад»), с которыми завязка «Братьев Хулу» существенно сходна: согласно легенде, у подножия Тыквенной горы живут два монстра – дух змеи и дух скорпиона. Легкомыслие персонажа нарушает устоявшийся порядок: любознательный панголин случайно забрался в пещеру этой горы, выпустил чудовищ, которые сразу принялись причинять вред миру и людям, а его самого при этом придавило камнем.

С первой же книги мы встречаемся с ключевым персонажем – стариком, который мирно собирает лечебные травы и невольно оказывается втянутым в события глобальных масштабов. Он – воплощённая мудрость, традиционный Учитель, обладающий в китайской литературе ореолом святости, как писал Ли Бо: «Он – гора. / Мы склоняемся перед горой. / Перед ликом его – / Мы лишь пепел и прах».

Своё первое доброе дело он совершает по стечению обстоятельств. Добросердечный старик, собиравший лекарственные травы на горе, попал в пещеру и спас панголина, а затем узнал от него о причюившейся беде и возможности спасти мир от сбежавших монстров. Образ, родственный древнекитайским монахам-отшельникам, встречавшимся ещё в «Отце-рыбаке» Цюй Юаня и неоднократно повторенный Суньскими повестями и классическими романами – мудрец, способный спокойно принять необходимое и совершить добро, не рассчитывая на награду: «Они были простыми подобно неотделанному дереву; они были необъятными, подобно долине; они были непроницаемыми, подобно мутной воде. Это были те, которые, соблюдая спокойствие, умели грязное сделать чистым. Это были те, которые своим умением сделать долговечное движение спокойным, содействовали

жизни. ... Не желая многого, они ограничивались тем, что существует, и не создавали нового», – пишет о таких людях Лао Цзы (老子). В цепи добрых дел спасение стариком панголина (穿山甲) – событие, наделённое категориальным смыслом. Совершённое им не является простой случайностью: в начале сказки герой совершает одно благое деяние за другим – не всегда удачно, но он бросается на помощь птенцам, на которых пытается напасть змея, выяснить причины ветра. Совершение добрых поступков – его природа, судьба, Дао (道). Идея следования за своей судьбой – основная идея Дао, определяющая китайскую культуру. Обстоятельства складываются в цепь последовательных, соединённых причинно-следственными связями дел и событий. Спасая чудесную ящерицу, он не просто творит добро, в этом поступке устанавливается связь мира людей и мира животных, родственность и близость всего одушевлённого.

Героям выдвинуто условие: если им удастся найти драгоценное семечко и вырастить волшебные тыквы – Хулу, то они непременно смогут уничтожить монстров. В итоге, семя тыквы найдено, она пустила корни и проросла, и вскоре появились тыквы семи цветов, а затем, они превратились в уже известных нам «Братьев Хулу» с различными способностями (сила, скорость, прозорливость), с разной степенью связности с природными стихиями (огня, воды, дерева, металла).

Наряду с Дао главного героя в сказочной повести Ши Цзяньхуа есть также Дао спутника, в нашем случае – это панголин, который сыграл роль проводника. В китайских сказках «в мир людей герой возвращается с помощью чудесного помощника, друга, которого он обретает в подземном царстве, оказав ему немаловажную услугу» [Рифтин 2007: 11]. Стоит ещё раз вспомнить культовое произведение «Путешествие на Запад» («西游记»), в котором верными спутниками монаха служат ученики, наделённые человеческими чертами: Обезьяна Сунь Укун (孙悟空), Свинья Чжу Ба-цзе (猪八戒), людоед Ша-сэн (沙僧), и ставший белым конём сын царя драконов Западного океана, Юлонг (玉龍). Вместе с танским монахом Сюань-цзяном (玄奘) они образуют священную «пятерку» – образ человека, наделённого разумом, волей, чувствами и т.д. – каждый из них воплощение той или иной человеческой черты. Сунь Укун, как и Панголин в сказке Ши Цзяньхуа «Братья Хулу», попадает в передрагу, устраивая переполох в небесных чертогах, за что впоследствии Будда заточает его под гору Пяти стихий на пять столетий. Мотив спутника, которому тоже уготован свой «Дао»: помогать, быть рядом – достаточно частотен. Звери-оборотни – важные для китайской знаковой системы, активно появляющиеся

у Гань Бао (干宝) в «Записках о поисках Духов» (搜神記, кон. III – нач. IV в.), Пу Сулия (蒲松齡) в «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» (聊齋志異, 1752-1766), Лу Синя (魯迅) «Старые легенды в новом изложении» (故事新編, 1936) – в большинстве случаев оказываются двойственными персонажами, воплощающими справедливость судьбы, выполняющими функции судьи и покровителя человека – с одной стороны, но и неразумную силу природы, безразличную к судьбе человека, стихийную и неконтролируемую – с другой. «Вера в оборотней сохранилась в Китае во многом благодаря религиозному даосизму, сложившемуся в первых веках нашей эры. Даосы включили в свой культ образы так называемой низшей мифологии (духи стихий, оборотни, неприкаянные души умерших)» [Рифтин 2007: 11].

Соединение даосских, конфуцианских и буддистских традиций – не является прерогативой сегодняшнего дня. Уже «к концу I тысячелетия в Китае происходит всё большее сближение различных мифологических систем и создаётся так называемый религиозный синкретизм и соответствующая синкретическая мифология, объединившая в единую систему персонажей даосской, буддийской и народной мифологии, а также конфуцианского культа» [Рифтин 1994: 659].

Странствие вглубь пещеры также имеет глубокие корни в китайской литературе. В мифологических системах многих народов пещера «противостоит миру вне её как невидимое видимому, темное светлому» [Топоров 1994: 311]. В сказке «Братья Хулу» пещера холодна, наполнена «отвесными камнями причудливой формы» [师建华 2016] – она страшное препятствие, которое необходимо одолеть с помощью храбрости, надежды и знаний (лечебные травы, которые собрал старик, очень помогут и ему, и панголину). Традиционно переход из стихии в стихию, смена состояний символизирует переход из мира живых в мир мёртвых. В сказке «Братья Хулу» Ши Цзяньхуа таким переходом становится эпизод, когда подул сильнейший морозный ветер, да такой, что животные стали замерзать, что по книге озаменовало момент освобождения злых духов, их приход в наш мир. Преодоление преграды (река, пещера, гора и пр.) на пути к волшебному миру и к утопии во многом определяет национального героя, воплощающего народный китайский характер. Из века в век литературные герои одолевали препятствия, преграды и препоны ради утверждения «полезно-прекрасного добра» перед «вредно-безобразным злом» [Титаренко 2007: 118]. Образцы героизма, смелости, доброты, ума и ловкости, проявляемые главными героями противопоставлены в «Братьях Хулу» ужасным чудовищам, в лице духа змеи и духа скорпиона.

Задача Старика и Панголина «...отнять у похитителя, пришельца из иного мира, и возвратить «своему» герою из мира людей» [Рифтин 2007: 11] неопценимую ценность, которую представляет собой волшебное семя, способное превратиться в прекрасное тыквенное дерево (南瓜树) – традиционного для китайской культуры объекта – Тыквы Хулу (или Тыквы-горлянки). Эта тыква считается волшебным традиционным китайским предметом, с которым связана целая культура, передававшаяся из поколения в поколение. Считается, что тыква Хулу приносит удачу, богатство и благополучие, уже не первое столетие из неё делают различные предметы, украшения, в том числе талисманы-сосуды для воды. Живительная влага, собранная в тыкве Хулу, обладает большой ценностью и защищает от различных недугов. Ей также приписывают свойства оберегать от неприятностей, продлевать жизнь.

Проходящие путь испытаний и подвигов герои не получают никакой материальной награды. Награда героя в Китайской культуре – это не что-то готовое, как в европейской традиции, это возможности и потенциал. Даже, когда старик находит волшебное, сияющее семя, он не получает какой-то «полезной» для него награды, он получает то самое «зерно», которое и символизирует начало, символизирует возможность начать, реализовать потенциал. Судьба и жизнь ведут персонажей, и если персонаж благочестив и добр, а его поступки чисты, тогда он получает возможность реализовать потенциал и изменить свою жизнь к лучшему навсегда, сделав это на духовном уровне бытия.

Таким образом, сказка «Братья Хулу» отражает в качестве важнейших аксиологических ценностей традиционные для китайской культуры мотив пути, выражающийся в Дао главного героя и Дао спутника; преодоление преград и трудностей на этом пути через символический переход; мотив «полезно-прекрасного добра и вредно-безобразного зла», который выражается в чёткой и однозначной категоризации понятий «добро» и «зло»; веру в символы и талисманы, на примере тыквы Хулу, являющейся утопическим символом богатства и благополучия; возможности и потенциал в качестве «награды», поощрения.

Крайне важно изучать аксиологию китайской сказочной прозы, поскольку детская сказка занимает большое место в истории, литературе и культуре китайского народа. Аксиологический анализ сказки «Братья Хулу» Ши Цзяньхуа позволил в качестве характерных аксиологических особенностей китайской сказочной прозы выделить: смиренное следование за своей судьбой, мотив взаимовыручки и поддержки (образ спутника), преодоление преград на пути к «волшебному» миру, категориальные ценности «добра» и «зла». Хулу – утопический символ-талисман, несущий в себе смысл потенциальных возмож-

ностей, предоставленных герою жизнью и судьбой, однако их реализация полностью зависит от самого персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

Ершова Ю. А. Сюжеты и мотивы китайских поздних прозаических сказов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. № 5 (90), 2014. С. 151-157.

Королев К. М. Китайская мифология: энциклопедия / сост., общ. ред. и предисл. К. М. Королев. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. 414 с.

Лобанова Т. Н. Переводческий и аксиологический аспекты текстов китайских сказок / Т. Н. Лобанова, А. С. Новикова // Ученые записки ТОГУ. 2014. Т. 5. № 1. С. 127-132.

Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: Дизайн. Информ. Картогр. [и др.], 2001. 627 с.

Мартынова Н. В. Феномен традиционного китайского орнаментального искусства цзяньчжи: традиции и современность / Н. В. Мартынова, Д. Р. Слипецкая // American Scientific Journal. 2020. № 37-1(37). С. 12-17.

Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.: Академия Исследований Культуры; СПб.: Традиция, 2005. 237 с.

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 146 с.

Рифтин Б. Л. Китайская мифология // Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 тт. / под ред. С. А. Токарева. Москва – Минск: Русич, 1994. Т.1. С. 653-662.

Рифтин Б. Предисловие // Сказки Китая. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 5-24.

Сейбель Н. Э. Ритуальные функции волос Сунь У-Куна в романе У Чэн-Эня «Путешествие на Запад» // Научный диалог. № 2, 2021. С. 218-230.

Сорокин В. Ф. Китайская литература // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т.3. Литература. Язык и письменность. М.: Вост. лит., 2008. 855 с.

Спешков Н. А. Песенно-повествовательное искусство // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т.3. Литература. Язык и письменность. М.: Вост. лит., 2008. 855 с.

Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т.2. Мифология. Религия / ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Вост. лит., 2007. 869 с.

Топоров В. Н. Пещера // Мифы народов мира: энциклопедия в 2 тт. / под ред. С. А. Токарева. Москва – Минск: Русич, 1994. Т. 2. С. 311-312.

Упоров А. В. Сущность китайских сказок, аспекты и этапы их изучения и проблемы типологии // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова. 2019. № 3(29). С. 108-115.

Шэнь Т. Символизм в народном китайском искусстве художественной вырезки узоров из бумаги / Т. Шэнь, С. Чжоу // Вестник научных конференций. 2016. № 2-1(6). С. 114-118.

Ян Хун-Шун. Дао Дэ Цзин. Древнекитайская философия: собрание текстов в 2 тт. М.: Мысль, 1972. 363 с.

Ян Хун-Шун. Древнекитайский философ Лао-Цзы и его учение. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. 158 с.

师建华. 葫芦兄弟 (全13册. 南方出版社, 2016. 416 页).

REFERENCES

Ershova Yu. A. Syuzhety i motivy kitayskikh pozdnikh prozaicheskikh skazov // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. № 5 (90), 2014. S. 151-157.

Korolev K. M. Kitayskaya mifologiya: entsiklopediya / sost., obshch. red. i predisl. K. M. Korolev. M.: Eksmo; SPb.: Midgard, 2007. 414 s.

Lobanova T. N. Perevodcheskiy i aksiologicheskii aspekty tekstov kitayskikh skazok / T. N. Lobanova, A. S. Novikova // Uchenye zametki TOGU. 2014. T. 5. № 1. S. 127-132.

Malyavin V. V. Kitayskaya tsivilizatsiya. M.: Dizayn. Inform. Kartogr. [i dr.], 2001. 627 s.

Martynova N. V. Fenomen traditsionnogo kitayskogo ornamental'nogo iskusstva tszyan'chzhi: traditsii i sovremennost' / N. V. Martynova, D. R. Slipetskaya // American Scientific Journal. 2020. № 37-1(37). S. 12-17.

Meletinskiy E. M. Geroy volshebnoy skazki. M.: Akademiya Issledovaniy Kul'tury; SPb: Traditsiya, 2005. 237 s.

Meletinskiy E. M. O literaturnykh arkhetyпах. M.: RGGU, 1994. 146 s.

Riftin B. L. Kitayskaya mifologiya // Mify narodov mira: entsiklopediya : v 2 tt. / pod red. S. A. Tokareva. Moskva – Minsk: Rusich, 1994. T.1. S. 653-662.

Riftin B. Predislovie // Skazki Kitaya. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. S. 5-24.

Seybel' N. E. Ritual'nye funktsii volos Sun' U-Kuna v romane U Chen-Enya «Puteshestvie na Zapad» // Nauchnyy dialog. № 2, 2021. S. 218-230.

Sorokin V. F. Kitayskaya literatura // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vo-stoka. T.3. Literatura. Yazyk i pis'mennost'. M.: Vost. lit., 2008. 855 s.

Speshkov N. A. Pesenno-povestvovatel'noe iskusstvo // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M. L. Titarenko; In-t Dal'nego

Vostoka. T.3. Literatura. Yazyk i pis'mennost'. M.: Vost. lit., 2008. 855 s.

Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t. / gl. red. M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka. T.2. Mifologiya. Religiya / red. M. L. Titarenko i dr. M.: Vost. lit., 2007. 869 s.

Toporov V. N. Peshchera // Mify narodov mira: entsiklopediya v 2 tt. / pod red. S. A. Tokareva. Moskva – Minsk: Rusich, 1994. T. 2. S. 311-312.

Uporov A. V. Sushchnost' kitayskikh skazok, aspekty i etapy ikh izucheniya i problemy tipologii // Vestnik Khakasskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. F. Katanova. 2019. № 3(29). S. 108-115.

Shen' T. Simvolizm v narodnom kitayskom iskusstve khudozhestvennoy vyrezki uzorov iz bumagi / T. Shen', S. Chzhou // Vestnik nauchnykh konferentsiy. 2016. № 2-1(6). S. 114-118.

Yan Khin-Shun. Dao De Tszin. Drevnekitayskaya filosofiya: sobranie tekstov v 2 tt. M.: Mysl', 1972. 363 s.

Yan Khin-Shun. Drevnekitayskiy filosof Lao-Tszy i ego uchenie. M.; L.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1950. 158 s.

栾建华. 葫芦兄弟 (全13册. 南方出版社, 2016. 416 页.

Научный руководитель: Сейбель Н. Э., д.ф.н., доцент, проф. кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Данные об авторе

Author's information

Степанова Екатерина Олеговна – студент факультета дошкольного образования, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет.
E-mail: stepanova2@cspu.ru

Stepanova Ekaterina Olegovna – a student of the Faculty of Preschool Education, South Ural State Humanitarian Pedagogical University.
E-mail: stepanova2@cspu.ru

Ху Чжиюань – аспирант факультета дошкольного образования, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет.
E-mail: 179855051@qq.com

Hu Zhiyuan – a graduate student of the Faculty of Preschool Education, South Ural State Humanitarian Pedagogical University.
E-mail: 179855051@qq.com

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Кудреватых А. Н.

ORCID ID: 0000-0001-6829-850X

Екатеринбург, Россия

E-mail: folkloristica@yandex.ru

УДК 821.161.1-34(Карамзин Н. М.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_06

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Н. М. КАРАМЗИНА «ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

Аннотация. В статье рассмотрено одно из самых необычных произведений Н. М. Карамзина – «Илья Муромец». Предпринят анализ своеобразия образа героя – Ильи Муромца. Подробно рассмотрены приёмы психологического раскрытия образа главного героя в произведении сентименталиста. Делается вывод, что в «Илье Муромце» преобладает косвенная форма психологизма. Особое внимание уделяется речи героев, их тону голоса, взглядам, мимике, жестам. Также важную роль в раскрытии внутреннего мира Ильи играет и прямая форма психологического анализа: внутренний монолог, авторские комментарии и т.д. В ходе анализа автор приходит к мысли о том, что образ Ильи Муромца не соответствует фольклорным канонам богатыря. Герою произведения Н. М. Карамзина присущи качества, наиболее характерные для сентиментального героя – «чувствительность», «близость к природе» и т.д. Опираясь на фольклорные былинные традиции, Н. М. Карамзин создаёт особый сентименталистский тип «витязя» или «рыцаря».

Ключевые слова: Илья Муромец; русские богатыри; сентиментализм. богатырские сказки; литературные герои; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные сказки; литературные образы.

Kudrevatykh A. N.

Ekaterinburg, Russia

THE SPECIFICS OF THE IMAGE OF THE INNER WORLD OF THE HERO IN THE WORK OF N. M. KARAMZIN “ILYA MUROMETS”

Abstract. The article considers one of the most unusual works of N. M. Karamzin – “Ilya Muromets”. An analysis of the identity of the image of the hero – Ilya Muromets is undertaken. The techniques of psychological disclosure of the image of the main character in the work of the sentimentalist are considered in detail. It is concluded that in “Ilya Muromets” an indirect form of psychologism prevails. Special attention is paid to the speech of the heroes, their tone of voice, views, facial expressions, gestures. A direct form of psychological analysis also plays an important role in revealing Ilya's inner world: an internal monologue, author's comments, etc. During the analysis, the author comes to the idea that the image of Ilya Muromets does not correspond to the folklore canons of the hero. The hero of the work of N. M. Karamzin has the qualities most characteristic of a sentimental hero – “sensitivity”, “proximity to nature”, etc. Relying on folklore epic traditions, N. M. Karamzin creates a special sentimentalist type of “hero” or “knight”.

Keywords: Ilya Muromets; Russian bogatyr; sentimentalism. heroic tales; literary heroes; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary tales; literary images.

Русские писатели XVIII века стали нередко обращаться к народным источникам при работе над своими произведениями. Сказочно-богатырские поэмы, подчеркивает Н. А. Тархова, «создавались по одному оссиановскому или сентиментально-классическому образцу, как позднее по романтическо-рыцарскому рецепту – сказки и исторические повести вплоть до В. К. Кюхельбекера и Бестужева-Марлинского» [Тархова 1988: 8-9].

Наше внимание привлекла «богатырская сказка» Н. М. Карамзина «Илья Муромец». По мнению исследователей, в поэме присутствуют элементы жанра былины [Щедрин 2018]. Е. Г. Позднякова полагает, что «карамзинский Илья Муромец – это нежный Селадон, но не богатырь, героиня же, “девица красная”, совершенно не похожа на крестьянскую красавицу (“всех любезностей собрание, редкость милых, женских прелестей”))» [Позднякова 2000: 33]. М. К. Азадовский считает, что «неокончен-

ная поэма» «Илья Муромец» «открыла собой целую полосу фольклорно-подражательных произведений...» [Азадовский 1958: 140].

Автор с самого начала произведения говорит о том, что он будет рассказывать «совершенно русскую» сказку. Так он заявляет об опоре на народные традиции. Повествователь в «Илье...» прямо подчеркивает, что он является частью россиян [Позднякова 2000: 31]. Дается и установка на старорусский стиль:

«Нам другие сказки надобны,
Мы другие сказки слушали
От своих покойных мамушек.
Я намерен слогом древности
Рассказать теперь одну из них» [Карамзин 1964: 46].

Однако Е. Г. Позднякова говорит о нетождественности образа Ильи фольклорному прототипу: «“Богатырская сказка” – это всего лишь один из “красных вымыслов” автора, осуществляющего свое право на полную творческую свободу. Народный образ Ильи Муромца приобретает у поэта совершенно другие, новые черты» [Позднякова 2000: 32]. Исследователь обращает внимание на то, что «задачу Н. М. Карамзин видит вовсе не в том, чтобы воссоздать как можно точнее народный образ, а в том, чтобы нарисовать образ, возникший в его фантазии» [Там же: 32].

«Ложь, Неправда, призрак истины!
Будь теперь моей богинею
И цветами луга русского
Убери героя древности,
Величайшего из витязей,
Чудодея Илью Муромца!
Я об нем хочу беседовать,
Об его бессмертных подвигах.
Ложь! с тобою не учиться мне
Небылицы выдавать за быль» [Карамзин 1964: 47-48].

Вот каким предстает герой «богатырской сказки» Н. М. Карамзина:

«Он подобен мирту нежному:
Тонок, прям и величав собой.
Взор его быстрее орлиного
И светлее ясна месяца....
Витязь Геснера не читывал,
Но, имея сердце нежное,
Любовался красотою дня» [Карамзин 1964: 48-49].

Богатырь произведения Н. М. Карамзина, отмечает Е. Г. Позднякова, скорее, похож на сентиментального героя, так же, как и прекрасная богатырша не похожа на типичную русскую девушку [Позднякова 2000: 33].

Вместо «слога древности» в «богатырской сказке» преобладает сентиментальный стиль повествования:

«Улыбнулось все творение;
Воды с блеском заструилися;
Травки, ночью освеженные,
И цветочки благовонные
Растворили воздух утренний
Сладким духом, ароматами» [Карамзин 1964: 48-49].

При этом описание природы соотносится с внутренним состоянием героя. Илья находится в добром расположении духа. Мы видим, что природа явно благоволит витязю. Как и положено сентиментальному герою, Илья показан на лоне «натуры», способен её чувствовать, находиться в гармонии с ней.

«Витязь Геснера не читывал,
но, имея сердце нежное,
любовался красотой дня;
тихим шагом ехал по лугу
и в душе своей чувствительной
жертву утреннюю, чистую,
приносил царю небесному» [Карамзин 1964: 49].

Очевидно, что пейзаж в произведении выполняет психологическую функцию, поскольку описание природы («красота дня») прямо соотносится с состоянием героя, наделённого «сердцем нежным» и «душой... чувствительной». Автор, передавая чувства героя, использует психологический параллелизм:

«Как заря алеет на небе,
Разливаясь в море розовом
Пред восходом солнца красного,
Так румянец на щеках его
Разливался в алом пламени.
Как роса сияет на поле,
Осребренная светилом дня,
Так сердечная чувствительность
В масле глаз его светилася» [Карамзин 1964: 49].

Один из основных приёмов психологизма, использованных в произведении, – портрет. Н. М. Карамзин даёт развёрнутый портрет Ильи Муромца:

«Кто ж сим утром наслаждается?
Кто на статном соловом коне,
черный щит держа в одной руке,
а в другой копые булатное,
едет по лугу, как грозный царь?
На главе его пернатый шлем
с золотою, светлой бляхою;
на бедре его тяжелый меч;
латы, солнцем освещенные,
сыплют искры и огнем горят.
Кто сей витязь, богатырь молодой?
Он подобен маю красному:
розы алые с лилеями
расцветают на лице его.
Он подобен мирту нежному:
тонок, прям и величав собой.
Взор его быстрее орлиного
и светлее ясна месяца.
Кто сей рыцарь? – Илья Муромец» [Карамзин 1964: 49].

В этом же духе даётся описание незнакомки:

«Вы бы вместе с ним увидели –
беспримерную красавицу,
всех любезностей собрание,
редкость милых женских прелестей;
вы бы вместе с ним увидели,
как она приятным, тихим сном
наслаждалась в голубом шатре,
разметавшись на цветной траве;
как ее густые волосы,
светло русые, волнистые,
осеяли белизну лица,
шеи, груди алебастровой
и, свиваясь, развиваясь,
упадали на колена к ней;
как ее рука лилейная,
где все жилки васильковые
были с нежностью означены,
ее голову покоила;
как одежда снега белая,

полотняная, тончайшая,
от дыханья груди полная
трепетала тихим трепетом.
Но не можно в сказке выразить
и не можно написать пером,
чем глаза героя нашего
услаждались на ее челе,
на ее устах малиновых,
на ее бровях возвышенных
и на всем лице красавицы» [Карамзин 1964: 50-51].

Как видим, внешний облик героев отличается от фольклорного канона.

О былинных героях В. Я. Пропп писал: «Суровый и могучий Илья, выдержанный и культурный Добрыня, веселый и находчивый Алеша выражают героические черты русского народа. В них народ изобразил самого себя. При всем их отличии они объединены одним чувством, одним стремлением: они не знают более высокого служения, чем служение своей родине; за нее они всегда готовы отдать свою жизнь» [Пропп 1999: 212]. «Илья всегда мыслится старым, даже в тех случаях, когда эпитета “старый” нет. Его старость есть выражение его мудрости, опытности и спокойной силы. Илью Муромца вообще нельзя представить себе молодым. К нему применяется эпитет “добрый молодец”, но слово “молодец” в этих случаях обозначает не возраст, а удалство и силу» [Там же: 237].

Как правило, былинный герой отличается физической мощью, а карамзинский Илья изящен и нежен. Принципиально важным является то, что фольклорный Илья Муромец предстает всегда самым старшим из богатырей, с седыми волосами. В произведении же Н. М. Карамзина он является молодым. Былинный богатырь раскрывается максимально полно в ратном подвиге, освобождая Русскую землю от врагов. В «Илье Муромце» только указывается на ратные дела героя: «сердце твердое, геройское твердо в битвах и сражениях со врагами добродетели» [Карамзин 1964: 51].

Н. М. Карамзин, наряду с косвенными (портрет, пейзаж), использует и прямые формы психологического анализа, например, внутренние монологи, которые помогают раскрыть душевное состояние Ильи Муромца. Так, герой размышляет о величии белого света, созданного Богом. Он мысленно обращается к Создателю, клянётся защищать слабых от врагов и следовать богатырским заветам. Но самих подвигов ратных, как уже указывалось, мы не видим в произведении. Таким образом, с одной стороны, Илья выступает как богатырь – защитник земли русской, а с другой стороны, он обладает чертами сентиментального героя.

«Ты, который украшаешь всё,
русский бог и бог вселенная!
Ты, который наделяешь нас
всеми благами щедрот своих!
будь всегда моим помощником!
Я клянуся вечно следовать
богатырским предписаниям
и уставам добродетели,
быть защитником невинности,
бедных, сирых и несчастных вдов,
и наказывать мечом своим
злых тиранов и волшебников,
устрашающих сердца людей!» [Карамзин 1964: 49].

В монологе раскрывается благородство и чувствительная душа Ильи. Беспокойство овладевает им:

««Что за чудо! – рыцарь думает, –
я слышал о богатырском сне;
иногда он продолжается
три дни с часом, но не более;
а красавица любезная...»» [Карамзин 1964: 52].

Встреча с неизвестной красавицей производит на него сильное впечатление:

«Сердце твердое, геройское –
твердо в битвах и сражениях
со врагами добродетели
твердо в бедствиях, опасностях;
но не твердо против женских стрел,
мягче воску белоярого
против нежных, милых прелестей.
Витязь знал красавиц множество
в беспредельной Русской области,
но такой еще не видывал» [Карамзин 1964: 51].

Богатырское «сердце твердое, геройское» оказывается на деле очень чувствительным. Красота загадочной богатырши вызывает у него любовные чувства. Приём контраста, который использует Н. М. Карамзин, помогает ярче подчеркнуть твердость и мужество Ильи в борьбе с врагами и чувствительность в общении с женщинами. Здесь мы видим ещё одно важное отличие двух образов Ильи Муромца – былинного и карамзинского. Фольклорный богатырь всегда показан

только в ратном подвиге, а не в любви. Илья в произведении сентименталиста же показан чувствительным, нежным любовником.

«Он боится разбудить ее;
он досадует, что сердце в нем
бьется с частым, сильным трепетом;
он дыхание в груди своей
останавливать старается,
чтобы долее красавицу
беспрепятственно рассматривать.
Но ему опять желается,
чтоб красавица очнулась вдруг;
ему хочется глаза ее –
верно, светлые, любезные –
видеть под бровями черными;
ему хочется внимать ее
гласу тихому, приятному» [Карамзин 1964: 51-52].

С одной стороны, Илья боится побеспокоить сон красавицы и хочет спокойно рассматривать её, а с другой стороны, у него большое желание поскорее узнать её, понять, почему она выбрала судьбу витязя, защитника от врагов.

Важную роль в «богатырской сказке» играет автор-повествователь. Именно он и рассказывает историю о славном рыцаре. Он комментирует переживания героя, рассказывает о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться. Более того, автор-повествователь, прямо присутствуя в тексте, готов поделиться с читателем и своими переживаниями, соотнося их с теми чувствами, которые охватывают героя:

«О друзья мои любезные!
если б знали вы, что женщины
могут делать с нами, бедными!..
Ах! спросите стариков седых;
ах! спросите самого меня...
и, краснея, вам признаюся,
что волшебный вид прелестницы –
не хочу теперь назвать ее! –
был мне пищею небесною,
олимпийскою амброзией;
что я рад был целый век не спать,
лишь бы видеть мог жестокою!..
Но боюсь говорить об ней,
и к герою возвращаюся» [Карамзин 1964: 54].

Повествователь включает в свои комментарии размышления о любви, об отношениях мужчины и женщины. Писатель активно использует и косвенные приёмы психологического анализа. Отметим большое количество внешних деталей, при помощи которых автор предлагает читателям догадаться о психологическом состоянии героев. Например:

«Что он думал, мы не скажем вдруг;
но в глазах его задумчивость
точно так изображалась...» [Карамзин 1964: 54].

Нежный взгляд передаёт симпатию к прекрасной богатырше. Вздох богатыря свидетельствует о его чувствительности и зарождающейся симпатии: «как в ручье густое облако; / *томный вздох* из сердца вылетел» [Карамзин 1964: 56]. Особая интонация голоса передаёт взволнованность Ильи, которую он испытывает при виде «незнакомки»: «*тихим и дрожащим голосом* / он красавице отвечает» [Карамзин 1964: 54]. Приёмом психологического анализа является также и изображение позы героев: «Стоя с *видом милой скромности* / пред любезной незнакомкою» [Карамзин 1964: 54].

Смущение героини передаёт румянец и желание прикрыться «доспехами богатырскими». Она осознала, что предстала перед незнакомым мужчиной в неприличном виде:

«Незнакомка *взор потупила* –
закраснелась, как маков цвет,
и взялась рукою белою
за доспехи богатырские» [Карамзин 1964: 54].

Косвенные приёмы психологического анализа показывают через внешние проявления переживания Ильи Муромца и прекрасной богатырши, читатели должны догадываться, какие чувства испытывают герои. Автор использует приём недосказанности, давая читателям возможность самим представить, что происходит в душе героев.

В ходе анализа мы выяснили, что для образа Ильи Муромца в произведении Н. М. Карамзина будут характерны качества, которые присущи героям сентиментализма – чувствительность, близость к природе и т.д. Согласимся с Е. Г. Поздняковой: богатырь произведения Карамзина скорее сентиментальный герой, так же, как и прекрасная богатырша не похожа на типичную русскую девушку [Позднякова 2000: 33]. Образ Ильи Муромца, каким он создан Н. М. Карамзиным, не соответствует канону фольклорного образа былинного богатыря.

В «Илье Муромце» преобладает косвенная форма психологизма. Особое внимание уделяется речи героев, тону их голоса, взглядам, мимике, жестам. Важное значение в раскрытии внутреннего мира героя имеет и прямая форма психологического анализа: внутренний монолог, авторские комментарии. Как видим, сентименталистские принципы создания образов героев обусловили особенности психологизма в «богатырской сказке» Н. М. Карамзина.

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский М. К. История русской фольклористики. М.: Учпедгиз, 1958. 477 с.

Берков П., Макогоненко Г. П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит.; Л.: Худож. лит., 1964. С. 5-76.

Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит.; Л.: Худож. лит., 1964.

Позднякова Е. Г. Фольклоризм прозы Н. М. Карамзина. диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.09, М., 2000. 187 с.

Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. 638 с.

Тархова Н. А. Второе рождение сказки // Литературная сказка пушкинского времени. М.: Правда, 1988. 480 с.

Щедрин И. Л. Память жанра былины в поэме Н. М. Карамзина «Илья Муромец». [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27438636>.

REFERENCES

Azadovskiy M. K. Istoriya russkoy fol'kloristiki. M.: Uchpedgiz, 1958. 477 s.

Berkov P., Makogonenko G. P. Zhizn' i tvorchestvo N. M. Karamzina. // Karamzin N. M. Izbrannyye sochineniya: v 2 t. M.: Khudozh. lit.; L.: Khudozh. lit., 1964. S. 5-76.

Karamzin N. M. Izbrannyye sochineniya: v 2 t. M.: Khudozh. lit.; L.: Khudozh. lit., 1964.

Pozdnyakova E. G. Fol'klorizm prozy N. M. Karamzina. dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.09, M., 2000. 187 s.

Propp V. Ya. Russkiy geroicheskiy epos. M.: Labirint, 1999. 638 s.

Tarkhova N. A. Vtoroe rozhdenie skazki // Literaturnaya skazka pushkinskogo vremeni. M.: Pravda, 1988. 480 s.

Shchedrin I. L. Pamyat' zhanra byliny v poeme N. M. Karamzina «Ilya Muromets». [Elektronnyy resurs]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27438636>.

Данные об авторе

Кудреватых Анастасия Николаевна – канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

E-mail: folkloristica@yandex.ru

Author's information

Kudrevatykh Anastasiya Nikolayevna – candidate of philological sciences, associate professor Department of Literature and Teaching Methods, Ural State Pedagogical University.

E-mail: folkloristica@yandex.ru

Рожкова А. Е.

ORCID ID: 0000-0003-2224-3321

Москва, Россия

E-mail: rozhckowa.n2013@yandex.ru

УДК 821.161.1-1

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_07

ТРИ ПОЭМЫ О ПРОТОПОПЕ АВВАКУМЕ: АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ КАК ОТДЕЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ ПАРАФРАЗИРОВАНИЯ

Аннотация. В статье особое внимание уделяется анималистическим и природным образам как отдельным объектам парафразирования, которые являются своеобразными реперными точками для узнавания претекста парафразируемых произведений. Материалами для анализа служат памятник древнерусской литературы «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» и три парафрастические поэмы о протопопе Аввакуме: «Протопоп Аввакум» (1887) Д. С. Мережковского, «Протопоп Аввакум» (1919) М. А. Волошина, «Протопопица» (1939) А. И. Несмелова. В поэмах можно выделить «оригинальные» и «авторские» образы животных и растений. «Оригинальными» мы называем те образы, которые вслед за «Житием» повторяются в поэмах. «Авторские» – это образы, которые поэт вносит в свой стихотворный текст, ставя перед собой определённую художественную задачу. Прослеживаются особенности создания и использования природных образов как индивидуальный путь поэтов в диалоге с традицией.

Ключевые слова: парафразирование; древнерусская литература; русская поэзия; русские поэты; литературное творчество; парафрастические поэмы; анималистические образы; протопопы; литературные образы; литературные сюжеты.

Rozhkova A. E.

Moscow, Russia

THREE POEMS ABOUT THE ARCHPRIEST AVVAKUM: IMAGES OF ANIMALS AS SEPARATE OBJECTS OF PARAPHRASING

Abstract. The article deals with the images of animals as separate objects of paraphrasing, that serve as distinct clues for the recognition of pretexts of paraphrased narratives. The analysis is based on the original text of early Russian literature: «The Life of the Archpriest Avvakum, written by himself», and three paraphrastic poems about the Archpriest Avvakum: «Archpriest Avvakum» (1887) by D. S. Merezhkovsky, «Archpriest Avvakum» (1919) by M. A. Voloshin, and «Protopopitsa» (1939) by A. I. Nesmelov. Two kinds of images of animals can be singled out in the poems: «original» and «author's». «Original» are the images that poems repeat after the source text. «Author's» are those images that the writers create in their verses in pursuit of a certain artistic goal. Thus, we follow the particulars of creation and employment of images of animals and nature as an individual path of each poet in their dialog with tradition.

Keywords: paraphrasing; ancient Russian literature; Russian poetry; Russian poets; literary creativity; paraphrastic poems; animalistic images; archpriests; literary images; literary plots.

«Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» как своеобразный для жанра жития и, безусловно, интересный во всех смыслах памятник древнерусской литературы стал также претекстом для трёх парафрастических поэм: «Протопоп Аввакум» (1887) Д. С. Мережковского, «Протопоп Аввакум» (1919) М. А. Волошина, «Протопопица» (1939) А. И. Несмелова. Говоря о парафразисе, необходимо отметить, что автор, выбирая путь парафразирования, неизбежно вступает в диалог с предыдущей традицией, выстраивая с ней новые отношения. В таком случае, художественная задача писателя заключается не столько в «создании образа чужого стиля» [Минералов 1999: 305], сколько в достижении «индивидуального освоения, преобразования по-своему» [Минералов 1999: 215] выбранного сюжета, образов и героев.

Такие трансформированные образы включают в себя заложенные поэтом смыслы, которые надстраиваются над изначальными, образуя диалог с претекстом: «парафразирование обретает особую “сверхзадачу”: осуществить важный диалог с предшествующей традицией, оттолкнуться от неё, но выстроить с ней новые отношения» [Завгородняя

2018: 158]. В выбранных поэмах мы остановимся на анималистических образах, которые или повторяют образы за «Житием...», их мы обозначим как «оригинальные»; или созданы поэтами – «авторские». В «Житии протопопа Аввакума, им самом написанном» не так много смыслообразующих анималистических образов, часть из них была подхвачена поэтами в их стихотворных текстах. Мы рассмотрим способы создания и особенности художественного функционирования природных образов в поэмах, то, как поэты воспринимают и переключают характеристики, назначения и смысл исследуемых образов животных.

Начать следует с единственного оригинального животного образа, который присутствует во всех произведениях. В каждой поэме парафразируется такая сцена: «Пашков же, возвед очи свои на меня, – слово в слово что медведь морской белой» [Житие протопопа Аввакума им самим написанное 2003: 19]. В сравнительной Таблице 1 можно увидеть, как по-разному поэты передают смысл оригинального сравнения:

«Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»	Д. С. Мережковский «Протопоп Аввакум»	М. А. Волошин «Протопоп Аввакум»	А. И. Несмелов «Протопопица»
Пашков же, возвед очи свои на меня, — слово в слово что медведь морской белой, жива бы меня проглотил, да Господь не выдаст! [Житие протопопа Аввакума им самим написанное 2003: 19]	Как у белого медведя, взор пылал; суровый лик, / Обрамлен седою гривой, налит кровью был и дик. [Мережковский 2000]	А Пашков, как есть пьяной с кручины, / Очи на мя возвел, — / Словно медведь морской, белой, — / Жива бы проглотил, да Бог не выдал. [Волошин 1982: 272]	Афанасий Пашков сед, велик, как морской / Тот медведь, что на севере водится. [Несмелов 2006]

Таблица 1

Город Мезень – место ссылки Аввакума, находится в Архангельской области, в островных районах которой можно встретить белого медведя [Жизнь животных 1989. Т. 7: 289]. Однако Аввакум говорит о белом медведе не как о конкретном животном, здесь мы можем наблюдать особенности восприятия и передачи животного образа. Важ-

но, что протопоп сравнивает Пашкова с морским медведем не столько по характерным внешним признакам медведя, то есть по белой шерсти и большому размеру, сколько указывает на схожесть их вселяющих страх взглядов и общей для обоих враждебности. Полностью эти аспекты в своём переложении выявил М. А. Волошин, он почти дословно воспроизвёл слова Аввакума. Д. С. Мережковский же оставил сопоставление взглядов Пашкова и белого медведя, но также добавил вполне считаваемый с «Жития...» образ седого и грозного Пашкова. Тогда как А. И. Несмелов оставил лишь упоминание величия и уподобление седых волос Пашкова белой шерсти медведя.

Тут же заметим другое авторское сравнение из поэмы А. И. Несмелова: «Воевода Пашков разъяренное льва...» [Несмелов 2006]. В «Житии...» Пашков не сравнивался со львом, более того, упоминаний льва в тексте жития нет. Можно предположить, что это вольная трактовка дважды встречающегося у Аввакума сравнения: «Он же рыкнул, яко дивий зверь...» [Житие протопопа Аввакума им самим написанное 2003: 13]. Тем более, что второй раз протопоп называет Пашкова диким зверем в эпизоде перед неудавшейся казнью, в этом парафразируемом эпизоде А. И. Несмелов и использует сравнение Пашкова со львом.

Продолжим наблюдения за авторскими образами в поэме «Протопопица», в которой «очевидно, что А. Несмелов дальше других отходит от первоисточника в своем стилевом парафразировании, смещая содержательный “центр тяжести” на образ супруги протопопа, Анастасии Марковны» [Завгородняя 2018: 162]. Подобное смещение акцентов позволяет поэту придать повествованию больший психологизм. Например, А. И. Несмелов вводит авторский образ прирученной Аввакумом мышки, которая бежит у него под рукой, когда тот пишет: «У руки же его, там, где тень от нее, / Мышка бежит прирученная. / “Божья тварь!” – и тепло заструили глаза / На комочек на этот на бархатный...» [Несмелов 2006]. За этой сценой наблюдает протопопица, она размышляет об искренной и самоотверженной любви к гонимому протопопу, таким образом поэт раскрывает одновременно обоих героев и глубину их отношений.

Психологизм повествования в поэме А. И. Несмелова проявляется и в повышенной экспрессивности. Так, например, сравнение с пиявкой и клопом А. И. Несмелов использует по отношению к Аввакуму: «И еще протопоп укоряет крестом, / Баламутит, сосет, как пиявица <...> / Заморить бы попа, раздавить, как клопа...» [Несмелов 2006]. Сближение А. И. Несмеловым образов попа и клопа видится нам достоверным с точки зрения исторического распространения клопов

[Жизнь животных 1989. Т. 3: 233]: в Россию клопы попали вместе с византийским духовенством, бежавшим из взятого турками Константинополя в середине XV века. Тараканы, которых упоминает сам Аввакум – чёрные, потому что рыжих привезли в Россию только во время войны с Пруссией в 60-е годы XVIII века, а вот чёрные жили на Руси примерно с XVI века [Жизнь животных 1989. Т. 3: 163].

Как видно из Таблицы 2, эпизод, в котором Аввакум перечисляет зверей и насекомых, досаждающих ему в темнице, довольно точно переложил в своей поэме М. А. Волошин:

«Житие протопopa Аввакума, им самим написанное»	М. А. Волошин «Протопop Аввакум»
Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно. [Житие протопopa Аввакума им самим написанное 2003: 10]	Никто ко мне не приходил, А токмо мыши и тараканы, Сверчок кричит и блох довольно. [Волошин 1982: 265]
Мышей много было, я их скуфьею бил <...> Блох да вшей было много... [Житие протопopa Аввакума им самим написанное 2003: 13]	Мышей там много – скуфьею бил... [Волошин 1982: 268]

Таблица 2

Более интересным в контексте исследования представляется использование анималистических образов для создания психологизма в таких строках поэмы Д. С. Мережковского:

Я смотрел, как паутина сеткой радужной горит,
И паук летунью-мошку терпеливо сторожит.

На заре я слушал часто, ухо к щели приложив,
Как в лазури крик касаток беззаботен и счастлив.
[Мережковский 2000]

Поэт парафразирует эпизод, который Аввакум, а вслед за ним М. А. Волошин описывают, как мучительное заточение в темнице с донимающими протопopa неприятными животными. Д. С. Мережковский в двух строчках описывает темницу как подземную холодную конуру, но больше подробностей не даёт, поэт противопоставляет малую часть телесного мучения Аввакума его огромной духовной силе: «Поглупел совсем от горя: день и ночь в углу сидишь, / Да замерзшими ногами в землю до крови стучишь» [Мережковский 2000]. В темнице протопop продолжает наблюдать неостанавливаю-

щуюся жизнь вокруг себя: солнце начинает греть сильнее, паук плетёт паутину, ласточки-касатки поют, предвещая приход весеннего тепла [Славянская мифология 2002: 277]. Аввакум вспоминает сцены ушедшей молодости, которые пробуждают в нём желание жить: «А теперь... я – труп в могиле! Но безумно рвется грудь / Перед смертью на свободе только раз еще вздохнуть» [Мережковский 2000]. Д. С. Мережковский, кратко напоминая читателю о том, в каких условиях находится протопоп, не концентрируется на невзгодах, его герой романтизирует своё прошлое и находит в нём точку опоры для того, чтобы продолжать жить в настоящем.

Несколько эпизодов у Д. С. Мережковского и М. А. Волошина почти дословно повторяют «Житие...»: история про курочку, описание флоры и фауны Байкала и рацион ссыльных, состоящий из сосновой коры, травы и падали. Но остановимся мы только на рассказе о чёрной курице.

В Таблице 3 приведён сокращённый вариант данного эпизода «Жития...» и почти дословно повторяющие его фрагменты из поэмы Волошина, в обоих произведениях в таблице опущены параллельные моменты описания истории курицы. Этих сцен (исцеление кур Аввакумом, повторение благодарности за то, что курица несла по два яйца в день и восхваление птицы) нет в поэме Д. С. Мережковского, он сокращает речь протопоба и закрывает этот сюжет более понятным для читателя тезисом о том, что «Создатель любит всех животных, как детей...» [Мережковский 2000]. Такое сближение включает в себя логику: как создатель любит животных, так и Аввакум любил курочку как члена семьи (она ела из семейного котла), как своего ребёнка.

«Житие протопоба Аввакума, им самим написанное»	Д. С. Мережковский «Протопоп Аввакум»	М. А. Волошин
<p>Курочка у нас черненька была; по два яичка на день приносила робяти на пищу, Божиим повелением нужде нашей помогая; Бог так строил. На нарте везучи, в то время удавили по грехом. <...> нас кормила, а сама с нами кашку сосновую</p>	<p>На санях у нас в обозе, помню, курочка была; / Два яйца для наших деток каждый день она несла. / Чудо-птица! и за деньги нам такой бы не найти. / Жалко, бедную в обозе раздавили на пути. / До сих пор об ней я помню: я привык ее ласкать; /</p>	<p>Курочка у нас была черненька. / Весь круглый год по два яичка в день / Робяти приносила. / <...> / Нас кормила и сама сосновой кашки / Тут клевала из котла <...> / На нарте везучи, в те поры задавили /</p>

<p>из котла тут же кле- вала <...> Богу вся надобно: и скотинка и птичка во славу Его, пречистаго Владыки, еще же и человека ра- ди. [Житие прото- попа Аввакума им самим написанное 2003: 17]</p>	<p>Мы крупу в котле семей- ном позволяли ей клевать: / Божья тварь! Создатель любит всех животных, как детей... [Мережковский 2000]</p>	<p>Ее мы по грехам. / <...> У Христа так повелось издавна – / Богу всё надобно: и птичка и скотинка / Ему во славу, человека ради. [Волошин 1982: 270]</p>
--	---	--

Таблица 3

По мнению исследователя А. И. Мазунина, «поэма Д. С. Мережковского, в которой Аввакум показан только смиренным страдальцем и мучеником, примирившимся со своей судьбой и врагами, слишком обедняет и принижает образ протопопа» [Мазунин 1958: 409]. Однако в эпизодах, связанных с использованием анималистических образов, Д. С. Мережковский сближает старообрядца Аввакума с природой, пробуждающей в нём желание жить и служить богу, так герой уже не выглядит смиренным и безвольным.

М. А. Волошин, как уже неоднократно было замечено исследователями, ближе всего к тексту «Жития...». В его поэме нет авторских анималистических образов, каждое упоминание животного соотносено с текстом Аввакума и не несёт в себе авторских художественных задач.

В поэме «Протопопица» А. Несмелова большинство животных образов – авторские. Экспрессивное сравнение Аввакума с клопом и пиявкой, лирическая сцена с ручной мышкой, эффектное уподобление Пашкова льву – всё это результат более свободного парафразирования претекста, основной задачей которого было рассказать историю о жене Аввакума, её любви к мужу и любви их общей, супружеской, таким образом, «парафразируя первоисточник, автор идёт по пути сугубой лиризации» [Завгородняя 2018: 162].

В заключение скажем, что каждый поэт изображает своего героя, следуя собственной художественной задаче и личному пониманию фигуры протопопа Аввакума. Поэтому, вслед за классическими литературоведческими статьями, рассматривающими отношения трёх парафрастических поэм с претекстом жития в общем, резонно обратить внимание на анализ анималистических образов как отдельного объекта парафразирования. Опираясь даже на такую частность парафразирования, как особенности создания образов животных, мы проследили, как поэты прокладывают свой путь в контексте диалога с традицией.

ЛИТЕРАТУРА

Волошин М. Стихотворения и поэмы в двух томах. Т. 1. Париж: YMCA Press., 1982. 654 с.

Жизнь животных. В 7 т. Под ред. В. Е. Соколова М.: Просвещение, 1989.

Завгородняя Г. Ю. Парафразирование: теория и художественная практика (три поэмы о протопопе Аввакуме) // Художественная словесность: теория, методология исследования, история : Коллективная монография, посвященная 70-летию юбилею доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова / Под редакцией И. Г. Минераловой, С. А. Васильева. М.: Общество с ограниченной ответственностью Агентство «Литера», 2018. С. 157-163.

Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 928 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://merezhkovsky.ru/lib/poetry/protopop-avvakum.html> (дата обращения 26.12.2021).

Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М.: ВЛАДОС, 1999. 360 с.

Несмелов А. Протопопица // Несмелов А. Собр. соч.; в 2 т. Т. I: Стихотворения и поэмы, 2006 [Электронный ресурс] URL: <https://coollib.com/b/262467/read#r343> (дата обращения 26.12.2021).

Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд.2-е. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.

REFERENCES

Voloshin M. Stikhotvoreniya i poemy v dvukh tomakh. T. 1. Parizh: YMCA Press., 1982. 654 s.

Zhizn' zhivotnykh. V 7 t. Pod red. V. E. Sokolova M.: Prosveshchenie, 1989.

Zavgorodnyaya G. Yu. Parafrazirovanie: teoriya i khudozhestvennaya praktika (tri poemy o protopope Avvakume) // Khudozhestvennaya slovesnost': teoriya, metodologiya issledovaniya, istoriya : Kollektivnaya monografiya, posvyashchennaya 70-letnemu yubileyu doktora filologicheskikh nauk, professora, Zasluzhennogo deyatelya nauki RF Yuriya Ivanovicha Mineralova / Pod redaktsiey I. G. Mineralovoy, S. A. Vasil'eva. M.: Obshchestvo s ogranichennoy otvetstvennost'yu Agentstvo «Lite-ra», 2018. S. 157-163.

Merezhkovskiy D. S. Stikhotvoreniya i poemy. SPb.: Akademicheskij projekt, 2000. 928 s. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://merezhkovsky.ru/lib/poetry/protopop-avvakum.html> (data obrashcheniya 26.12.2021).

Mineralov Yu. I. Teoriya khudozhestvennoy slovesnosti. M.: VLADOS, 1999. 360 s.

Nesmelov A. Protopopitsa // Nesmelov A. Sobr. soch.; v 2 t. T I: Stikhotvoreniya i poemy, 2006 [Elektronnyy resurs] URL: <https://coollib.com/b/262467/read#r343> (data obrashcheniya 26.12.2021).

Slavyanskaya mifologiya. Entsiklopedicheskiy slovar'. Izd.2 e. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2002. 512 s. Mineralov Yu.I. Theory of artistic literature. M., 1999. 360 p.

Научный руководитель: Завгородняя Г. Ю., д.ф.н., проф., проф. кафедры русской классической литературы и славистики, Литературный институт имени А. М. Горького.

Данные об авторе

Author's information

Рожкова Анастасия Евгеньевна – студентка 4 курса Литературного институт имени А. М. Горького.

Email: rozhckowa.n2013@yandex.ru

Rozhkova Anastasia Evgenievna – 4rd year student, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing.

Email: rozhckowa.n2013@yandex.ru

Солина А. Е.

ORCID 0000-0002-0118-0002

Екатеринбург, Россия

E-mail: masieanya330@gmail.com

УДК 821.161.1.09:821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_08

«УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ: PRO ET CONTRA

Аннотация. В статье рассматривается неоднозначное восприятие критиками (Н. Г. Чернышевским, Е. Ф. Зариным, Ап. Григорьевым, Е. Тур, Г. А. Кушелевым-Безбородко) романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» (1861). Значительное внимание уделяется статье Н. А. Добролюбова «Забитые люди» (1861), полемически направленной против автора «Униженных и оскорбленных». Причиной полемики стала противоположность идейно-эстетических позиций писателя и критика. Провозглашая «Униженные и оскорбленные» «лучшим литературным явлением» 1861 года, высоко оценивая гуманистическую направленность творчества Ф. М. Достоевского в целом, Н. А. Добролюбов вместе с тем признаёт, что роман «ниже эстетических достоинств». Таким образом, критик отказывает «Униженным и оскорбленным» в художественности, отмечая недостаточную разработанность образов главных героев, композиционную рыхлость произведения. В статье делается вывод о том, что Н. А. Добролюбов не смог в полной мере оценить роман и те новые тенденции, которые проявились в нем. Статья Н. А. Добролюбова во многом определила дальнейшее восприятие романа Достоевского современниками и позднейшими читателями, а также советским литературоведением. Пересмотр давних оценок «Униженных и оскорбленных» позволит понять действительное место романа в творческой эволюции писателя.

Ключевые слова: реальная критика; литературная критика; литературные критики; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы.

Solina A. E.

Ekaterinburg, Russia

“UNIZHENNYE I OSKORBLENNYE” (“THE INSULTED AND THE INJURED”) F. DOSTOEVSKY IN THE MIRROR OF CRITICISM: PRO ET CONTRA

Abstract. The article considers ambiguous perception of Dostoevsky's novel “The Insulted and The Injured” (1861) by critics (N. G. Chernyshevsky, E. F. Zarin, Ap. Grigoriev, E. Tur, G. A. Kushelev-Bezborodko). Considerable attention is paid to N. A. Dobrolyubov's article “Downtrodden People” (1861), polemically directed against the author of “The Insulted and The Injured”. The reason of controversy was the opposition of the ideological and aesthetic positions of the writer and the critic. Proclaiming “The Insulted and The Injured” as the “best literary phenomenon” of 1861, highly appreciating the humanistic orientation of Dostoevsky's work as a whole, Dobrolyubov at the same time admits that the novel is “below aesthetic merits”. So, the critic refuses the “The Insulted and The Injured” in artistry, noting the insufficient elaboration of the images of the main characters, the compositional looseness of the work. The article concluded that Dobrolyubov could not fully appreciate the novel and the new trends that appeared in it. Dobrolyubov's article largely determined the further perception of Dostoevsky's novel by contemporaries and later readers, as well as by Soviet literary criticism. The revision of the long-standing assessments of the “The Insulted and The Injured” will allow us to understand the real place of the novel in the creative evolution of the writer.

Keywords: real criticism; literary criticism; literary critics; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; novels.

Роман «Униженные и оскорбленные» стал первым большим произведением Ф. М. Достоевского, созданным в послекаторжный период. Роман с посвящением брату писателя М. М. Достоевскому был опубликован в 1861 году в журнале «Время» с подзаголовком «Из записок неудавшегося литератора».

«Униженные и оскорбленные» были встречены с интересом широкой читающей публикой, что отметила в своей статье Е. Тур (Е. В. Салиас-де-Турнемир), напечатанной в ноябрьской книжке «Русская речь» за 1861 г. («“Униженные и оскорбленные”, роман г. Достоевского»): «Многие страницы написаны с изумительным знанием человеческого сердца, другие с неподдельным чувством, вызывающие

еще более сильное чувство из души читателя. Внешний интерес не падает до самой последней строки, да и самая последняя строка оставляет в читателе желание узнать, что станется с Наташей после страшного сна, и не суждено ли доброму и симпатичному Ване, от лица которого ведется рассказ, утешить ее от всех зол и бурь, которые разразились на ясной дотоле жизни ее...» [Цит. по: Достоевский 1989: IV, 735].

Критика же была не столь единодушна. Первый благосклонный отклик об «Униженных и оскорбленных» принадлежит Н. Г. Чернышевскому, который отметил правдивость и психологическую глубину разработки образа Наташи Ихменевой и её отношений с сыном князя Валковского Алёшей: «... это соединение гордости и силы в женщине с готовностью переносить от любимого человека оскорбления, одного из которых, казалось бы, достаточно, чтобы заменить прежнюю любовь презрительною ненавистью, это странное соединение в действительности встречается у женщин очень часто» [Чернышевский 1950: 951]. Таким образом, Н. Г. Чернышевский подчеркнул типичность ситуации, не зависящей от социального положения женщины, в которой оказалась героиня романа: «К несчастью, слишком многие из благороднейших женщин могут припомнить в собственной жизни подобные случаи, и хорошо, если только припомнить как минувшую уже, чуждую их настоящего историю» [Там же: 952].

Иная оценка «Униженным и оскорбленным» дается в статье Е. Ф. Зарина с провокационным названием «Небывалые люди» (Библиотека для чтения. 1862. №1. Отд.2), перекликающимся с названием статьи Н. А. Добролюбова, о которой речь пойдет далее. Называя героев романа «небывалыми людьми», критик, по существу, оспаривает мнение Н. Г. Чернышевского, полагая, что характеры, изображенные Ф. М. Достоевским, лишены правдивости и не встречаются в реальной жизни. Е. Ф. Зарин почему-то решил, что роман посвящен теме женской эмансипации, которая, по его мнению, волновала Ф. М. Достоевского. Критик, не без иронии, называет писателя «адвокатом женской самостоятельности»: «... ему пришлось доказывать вещь, на которую в жизни нет никакого намека... и о которой... можно было наговорить целую бездну всевозможных несообразностей». Ф. М. Достоевскому, – говорит далее Е. Ф. Зарин, – захотелось «показать пример эмансипации именно в том месте, где совокуплены все меры против этого величайшего семейного зла: и благоприятное рождение в глуши, и незнание дрянных французских романов, и все преимущества домашнего примера, и отсутствие всяких курьезных бесед с людьми фельетонного образования». То есть, и по происхождению, и по воспитанию героиня принадлежит к среде, в которой «самый пыл-

кий темперамент подчиняется давлению установившейся нравственности» [Цит. по: Достоевский 1989: IV, 735]. Словом, по Е. Ф. Зарину, который, по существу, дискредитирует роман Ф. М. Достоевского, «небывалые» герои поставлены в «небывалые» обстоятельства, что свидетельствует, считает критик, о незнании писателем реалий русской жизни.

Не все критики были столь категоричны. Так, Аполлон Григорьев после прочтения «Униженных и оскорбленных» в письме Н. Н. Страхову (1861) выразил своё противоречивое восприятие романа: «... что за мощь всего мечтательного и исключительного и что за незнание жизни!». «Безобразие и фальшь» А. Григорьев увидел, например, в сцене беседы князя Валковского с Иваном Петровичем в ресторане. Неудачными в романе, по мнению критика, являются образы Валковского («князь – это просто книжка!»), княжны Кати и Алеши («Что за детство, т.е. детское сочинение, княжна Катя и Алеша!»). Разочаровал критика и образ Наташи Ихменевой («Сколько резонерства в Наташе...»). А, с другой стороны, Аполлона Григорьева восхитила «глубина создания» образа Нелли. Но в целом роман, считает А. Григорьев, как позже и Е. Ф. Зарин, свидетельствует о незнании Ф. М. Достоевским современных реалий жизни [Цит. по: там же: IV, 736].

Та же противоречивая оценка «Униженных и оскорбленных» содержится в уже упомянутой статье Е. Тур 1861 года. Подчеркнув гуманистическую направленность романа («Как велико и широко должно быть то сердце, которое диктует страницы, исполненные смягчающего чувства, исполненные высокой свежести и самой трогательной чувствительности»), Е. Тур вместе с тем, в унисон с другими критиками, делает вывод, что новое произведение Ф. М. Достоевского «в целом» «не выдерживает ни малейшей художественной критики». Роман, полагает Е. Тур, полон недостатков, несообразностей, «запутанностей и в содержании и завязке». Заметим однако, что из всех критиков – современников Ф. М. Достоевского, пожалуй, одна лишь Е. Тур (и здесь её не подвело писательское чутьё) отметила образ князя Валковского как «самый выпуклый, самый цельный, самый верный жизни и действительности характер» [Цит. по: там же: IV, 734], угадав, следовательно, его важное идейно-композиционное значение в романе (правда, мысль эта осталась не развитой в её статье).

В том же 1861 году о художественном несовершенстве «Униженных и оскорбленных» писал и критик «Русского слова» Г. А. Кушелев-Безбородко, которое он увидел, прежде всего, в «постройке» романа, в натянутости и придуманности сюжетных линий, в отсутствии их органической спаянности между собой. Неправдоподобными кажутся

критику и образы героев: автор «не обрисовал, не очертил, не разъяснил ни одного живого лица, ни одного настоящего типа». Неестественным представляется Г. А. Кушелеву-Безбородко поведение влюбленного в Наташу Ивана Петровича по отношению к ней и её возлюбленному Алёше. По мнению критика, к категории «униженных и оскорбленных» в романе может быть отнесён только один герой – старик Ихменев, по отношению к которому его дочь, Наташа, ведёт себя эгоистично. Иван Петрович попросту обманывает Ихменева, доверившегося ему. Другие же герои, «если оскорбляются, то решительно для собственного развлечения». Следовательно, название – «Униженные и оскорбленные» – не соответствует содержанию романа. И в то же время, Г. А. Кушелев-Безбородко, как и Е. Тур, считает, что роман, несмотря на недостатки, читается с увлечением, благодаря «мастерскому способу рассказа», свойственного Ф. М. Достоевскому. Критик даже заметил, что слог Ф. М. Достоевского не уступает слогу первоклассных русских писателей, таких как И. А. Гончаров, И. С. Тургенев. «Униженных и оскорбленных» Г. А. Кушелев-Безбородко назвал «превосходным сказочным романом» [Цит. по: там же: IV, 732].

Самый полный критический разбор романа «Униженные и оскорбленные» представил Н. А. Добролюбов в статье «Забитые люди», опубликованной в сентябрьском выпуске «Современника» за 1861 год. Установлено, что статья критика была написана в ответ на обращённую к нему статью Ф. М. Достоевского «Г - бов и вопрос об искусстве» (Время. 1861. №2) [См. об этом: Туниманов 1993: XI, 423; Викторич 2020: Т.18, №3]. В свою очередь, статья Ф. М. Достоевского была вызвана критическими выступлениями Н. А. Добролюбова 1860 года («Черты для характеристики простонародья», «Стихотворения Ивана Никитина»).

Причиной дляшейся полемики стало несовпадение, точнее – противоположность идейно-эстетических позиций писателя и критика. Н. А. Добролюбов, как представитель «реальной критики», отстаивал социальную функцию как главную в искусстве, полагая, что задача критики – выявить общественную значимость, «пользу» того или иного художественного произведения. Искусство, по его мнению, должно, прежде всего, быть правдивым источником информации о социальной действительности. Ф. М. Достоевский же в статье «Г - бов и вопрос об искусстве» настаивает на эстетической функции искусства, выдвигая на первый план не соображения «общественной пользы», а требование художественности, о которой только и должен «хлопотать» писатель (идея как «необходимое условие художественности» «придёт сама собою» [Цит по: Туниманов 1993: XI, 423]). Вот это-то требование художест-

венности и берёт на вооружение Н. А. Добролюбов, решая «дать бой» автору «Униженных и оскорбленных» на его же «территории».

«Забитые люди» – последнее литературно-критическое выступление Н. А. Добролюбова, в котором он рассматривает ранние произведения Ф. М. Достоевского («Бедные люди», 1846; «Двойник», 1846; «Господин Прохарчин», 1846; «Слабое сердце», 1848). Но в центре внимания критика оказывается роман «Униженные и оскорбленные». Н. А. Добролюбов поставил перед собой цель – определить, «насколько развился и возмужал талант г. Достоевского, какие эстетические особенности представляет он в сравнении с новыми писателями, которых еще не могла иметь в виду критика Белинского, какими недостатками и красотами отличаются его новые произведения и на какое действительно место ставят они его в ряду таких писателей, как гг. Гончаров, Тургенев, Григорович, Толстой и пр.» (419)¹.

Н. А. Добролюбов признаёт, что новый роман Ф. М. Достоевского – «лучшее литературное явление нынешнего (1861-го – А. С.) года», его активно читала и хвалила публика. Произведение писателя привлекает внимание читателей яркими образами, живостью повествования, интересными деталями. Однако критик считает, что всё выше перечисленное «ещё не возвышает» роман «настолько, чтобы применять общие художественные требования ко всем его частностям и сделать его предметом подробного эстетического разбора» (420).

Далее Н. А. Добролюбов останавливается на недостатках романа.

Основой сюжета, по мнению Н. А. Добролюбова, стала любовь Наташи Ихменевой и Алёши Валковского, о которой повествует Иван Петрович, влюблённый в девушку, жертвующий собой ради её счастья. С точки зрения критика, образ Ивана Петровича не удался Ф. М. Достоевскому. Такие, как он, любят головой, но не сердцем. Н. А. Добролюбову кажется, что его любовь к Наташе фальшива и неестественна. «Из всех униженных и оскорбленных в романе, – указывает критик, – он унижен и оскорблен едва ли не более всех; представить, как в его душе отражались эти оскорбления, что он выстрадал, смотря на погибающую любовь свою, с какими мыслями и чувствами принимался он помогать мальчишке-обольстителю своей невесты, какие бесконечные вариации любви, ревности, гордости, сострадания, отвращения, ненависти разыгрывались в его сердце, что чувствовал он, когда видел приближение разрыва между своей невестой и её любовником, – представить всё это в живом подлинном рассказе оскорблен-

¹ Здесь и далее цит. по: [Добролюбов 1984 : II, 419-473] (с указанием страниц в тексте статьи).

ного человека, – это задача смелая, требующая огромного таланта для её удовлетворительного исполнения» (421).

И вот этого-то «удовлетворительного исполнения» сложной задачи – изображение внутреннего мира страдающего героя – Н. А. Добролюбов не находит в романе Ф. М. Достоевского. По мнению критика, образ Ивана Петровича совсем не раскрыт в романе: «... что именно у него на душе, мы этого не знаем, хотя и видим, что ему нехорошо. <...> ... перед нами просто автор, неловко взявший известную форму рассказа, не подумав о том, какие она на него налагает обязанности». «Оттого тон рассказа, – делает вывод Н. А. Добролюбов, – решительно фальшивый, сочиненный; и сам рассказчик, который по существу дела должен бы быть действующим лицом, является нам чем-то вроде наперсника старинных трагедий» (422).

Не удовлетворил критика и образ князя Валковского, который мог бы быть основой для романа. Ф. М. Достоевский сосредоточил в образе князя все самые негативные и циничные черты, но не объяснил, что сделало его воплощением зла. Писатель стремился «заглянуть в душу своего героя», но всё же читатель, полагает Н. А. Добролюбов, не находит ответа на вопрос: «Как и что сделало его таким, какой он есть?».

Н. А. Добролюбов категорически не принимает образ Алёши Валковского, который представляется ему неудавшейся попыткой Ф. М. Достоевского «идеализировать» героя, к которому невозможно испытывать симпатию. Алёша Валковский, утверждает критик, должен подвергнуться осуждению со стороны читателя.

Любовь Наташи Ихменевой к сыну Валковского вызывает вопросы у критика своей неестественностью: «как может смрадная козявка, подобная Алеше, внушить к себе любовь порядочной девушке»? И снова, по мнению критика, автор не объясняет, как могло случиться, что Наташа прониклась столь сильным чувством к молодому человеку, который этого совершенно не заслуживает: «Разъясни нам автор хоть это, – мы бы готовы были проследить его рассказ шаг за шагом, и вступить с ним в какие угодно художественные и психологические рассуждения. Но ведь и этого нет: пять месяцев, в которые возникла и дошла до своего страшного пароксизма любовная горячка Наташи, не удостоены ни одной страничкой» (423). Следовательно, полагает критик, не объяснен в достаточной мере и характер Наташи Ихменевой. С точки зрения В. А. Туниманова, Н. А. Добролюбов не стремится проникнуть в «психологические странности» и «аномалии» героев «в сфере любовных переживаний», а выражает «свое личное неприятие» их [Туниманов 1980: 159].

И наконец Н. А. Добролюбов решительно заключает: именно из-за того, что писатель не раскрывает внутренние мотивы поведения героев, делает их пустыми в интересной обстановке и сюжетных поворотах, его образы получаются «бесцветными». «Эта бедность и неопределенность образов, – сурово заключает критик, – эта необходимость повторять самого себя, это неумение обработать каждый характер даже настолько, чтобы сообщить ему соответственный способ внешнего выражения, – все это, обнаруживая, с одной стороны, недостаток разнообразия в запасе наблюдений автора, с другой стороны, прямо говорит против художественной полноты и цельности его созданий...» (426). Н. А. Добролюбов обвиняет писателя в том, что поведение и поступки героев романа «неверны человеческой природе» и абсолютно несопоставимы с тем, что происходит в реальной жизни.

К этому недостатку добавляется ещё и то, что все герои говорят «слогом Достоевского». Однако критик упускает из виду тот факт, что повествование в романе ведётся не от лица автора, а от лица героя – Ивана Петровича, следовательно, и слог принадлежит ему.

Главным же недостатком романа Н. А. Добролюбов считает, говоря современным языком, его композиционную рыхлость. Критик не увидел, как сцепляются в романе истории разных героев: Наташи Ихменевой, Нелли и Ивана Петровича, как соединяются (и соединяются ли вообще) между собой три сюжетные линии и какую роль в этом играет князь Валковский.

Однако всё же ошибочно думать, что Н. А. Добролюбов говорит в своей статье только о недостатках романа «Униженные и оскорбленные». Назвав, как уже было отмечено выше, «Униженных и оскорблённых» «лучшим литературным явлением» 1861-го года, критик особенно ценит приверженность Ф. М. Достоевского «идеалам эпохи Белинского и Герцена», о чем свидетельствует гуманистический пафос, пронизывающий роман. [См.: Туниманов 1980: 157].

Таким образом, новые тенденции, заявившие о себе в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», оказались непонятыми Н. А. Добролюбовым. Пытаясь проанализировать, «насколько развился и возмужал талант г. Достоевского», критик делает вывод, что литературный талант писателя нисколько не вырос, но и, напротив, потускнел. Однако, как пишет В. А. Викторovich, «взгляд желчного критика разглядел действительно слабые места» в «Униженных и оскорбленных» («многословие, повторы и т.д.»), и при переиздании романа автор учел его замечания [Викторovich 2020: Т.18, №3].

Как мы увидели, мнения критиков о романе «Униженные и оскорбленные» не были вполне единодушными. Но именно статья

Н. А. Добролюбова «Забитые люди» во многом определила дальнейшее восприятие романа Ф. М. Достоевского современниками и позднейшими читателями. Особенно авторитетной статья критика – революционера-демократа была, что понятно, для советского литературоведения. Пересмотр оценок «Униженных и оскорбленных» приходится на последние десятилетия уже нашего времени, что позволяет понять действительное место романа в творческой эволюции Ф. М. Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

Буданова Н. Ф. Примечания // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4. С. 723-745.

Викторович В. А. «Выяснение таланта» в полемике Н. А. Добролюбова с Ф. М. Достоевским // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. №3. С. 129-143 // <https://cyberleninka.ru/article/n/vyyasnenie-talanta-v-polemike-n-a-dobrolyubova-s-f-m-dostoevskim/> (дата обращения: 16.10.21)

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

Достоевский Ф. М. Г - бов и вопрос об искусстве // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1993. Т. 11. С. 47-87.

Достоевский Ф. М. Униженные и оскорбленные: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 448 с.

Туниманов В. А. Творчество Достоевского 1854-1862. Л.: Наука, 1980. С. 156-192.

Туниманов В. А. Примечания // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1993. Т. 11. С. 393-477.

Чернышевский Н. Г. Новые периодические издания // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 7. Статьи и рецензии 1860-1861. С. 949-956.

REFERENCES

Budanova N. F. Primechaniya // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 15 t. L.: Nauka, 1989. T. 4. S. 723-745.

Viktorovich V. A. «Vyyasnenie talanta» v polemike N. A. Dobrolyubova s F. M. Dostoevskim // Problemy istoricheskoy poetiki. 2020. T. 18. №3. S. 129-143 // <https://cyberleninka.ru/article/n/vyyasnenie-talanta-v-polemike-n-a-dobrolyubova-s-f-m-dostoevskim/> (data obrashcheniya: 16.10.21)

Dobrolyubov N. A. Zabitye lyudi // Dobrolyubov N. A. Literatur-naya kritika: v 2 t. L.: Khudozh. lit., 1984. T. 2. S. 419-473.

Dostoevskiy F. M. G - bov i vopros ob iskusstve // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch.: v 15 t. SPb.: Nauka, 1993. T. 11. S. 47-87.

Dostoevskiy F. M. Unizhennye i oskorblennye: roman. SPb.: Az-buka, Azbuka-Attikus, 2020. 448 s.

Tunimanov V. A. Tvorchestvo Dostoevskogo 1854-1862. L.: Nauka, 1980. S. 156-192.

Tunimanov V. A. Primechaniya // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch.: v 15 t. SPb.: Nauka, 1993. T. 11. S. 393-477.

Chernyshevskiy N. G. Novye periodicheskie izdaniya // Chernyshevskiy N. G. Poln. sobr. soch. : v 15 t. M.: GIKhL, 1950. T. 7. Stat'i i re-tsenzii 1860-1861. C. 949-956.

Научный руководитель: Ермоленко С. И., д.ф.н., проф., проф. кафедры литературы и методики её преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Данные об авторе

Солина Анна Евгеньевна – студент института филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет.

E-mail: masieanya330@gmail.com

Author's Information

Solina Anna Evgenevna – student of the Institute of Philology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University.

E-mail: masieanya330@gmail.com

Федотова А. А.

ORCID: 0000-0001-7948-1385

Екатеринбург, Россия

E-mail: alexandrdb@mail.ru

УДК 821.161.1-1(Блок А.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_09

ЛИКИ РОССИИ В ЦИКЛЕ А. БЛОКА «РОДИНА»

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению женских образов в цикле А. А. Блока «Родина». Теоретическая основа статьи – работы З. Г. Минц, Б. И. Соловьева, В. Н. Орлова, А. В. Лаврова, С. Н. Бройтмана, А. Г. Кулик. Базовым в статье является понятие «лирический цикл» (в понимании М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко). Выявлены женские образы, представленные в цикле (Светлая жена, русская красавица, бедная жена, мать). Представлена попытка типологизации женских образов, выделены четыре группы. В конце статьи высказано предположение о том, что интегральным образом выступает «родная Галилея», обосновано его символическое значение для героя-«невоскресшего Христа».

Ключевые слова: лирические циклы; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; лирические жанры; поэтические образы; женский образ; поэтические мотивы; русский символизм.

Fedotova A. A.

Ekaterinburg, Russia

FACES OF RUSSIA IN THE CYCLE OF A. BLOK “RODINA” (“MOTHERLAND”)

Abstract. The article discusses the women's figures in the series “Motherland” by A. A. Blok. The theoretical basis of the article is in the works of Z. G. Mints, B. I. Solovyov, V. N. Orlov, A. V. Lavrov, S. N. Broytman, A. G. Kulik. The general term of the article is “lyrical cycle”, based on the works of M. N. Darvin, I. V. Fomenko. There are women's images presented in the series (bright wife, Russian beauty, poor wife, mother). There is an attempt to make a typology of the women's images, four groups of them are made. In the end of the article there is an assumption that the integral image is “dear Galilee”. It also has a symbolic meaning for the character – “non-resurrected Christ”.

Keywords: lyrical cycles; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; lyrical genres; poetic images; female image; poetic motives; Russian symbolism.

Творчество А. А. Блока изучено достаточно полно (назовём классические исследования З. Г. Минц «Блок и русский символизм», Г. П. Федотова «На поле Куликовом», А. Е. Горелова «Гроза над соловьиным садом», Д. Е. Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока», Б. И. Соловьева «Поэт и его подвиг», В. Н. Орлова «Гамаюн. Жизнь Александра Блока», А. А. Якобсона «Конец трагедии»). Немало работ посвящено и циклу «Родина» – ключевому в лирике А. Блока. Б. И. Соловьев акцентировал лично-лирическое звучание темы Родины у А. Блока, герой цикла не только «воин», но и конкретный человек, «я», со своей судьбой, надеждами и сомнениями, силой и слабостью. В. Н. Орлов сосредоточил внимание на устремленности А. Блока к будущему России. По словам З. Г. Минц, в 1907-1908 гг. формируются весьма существенные для позднего А. Блока черты поэтики, сочетающей реалистические традиции с глубинной символичностью образа. Вместе с тем, система женских образов в цикле ещё не была рассмотрена исследователями в качестве центрального предмета исследования. Цель статьи – рассмотреть женские образы в цикле «Родина», разделить их на группы, наметив иерархию, определить интегральный образ в цикле и его символическое значение.

Понятие «цикл» употребляется в двух значениях: широком и тер-

минологическом, то есть узком, на что указывает М. Н. Дарвин в работе «Циклизация в лирике» [Дарвин 1996]. В широком значении цикл – это ряд произведений, которые объединены общим признаком. Этим признаком может быть жанр, тема, символика и так далее. Цикл в узком, терминологическом значении – это жанровое образование, отличающееся особыми отношениями между стихотворением и контекстом. В таком понимании, как пишет И. В. Фоменко, цикл даёт возможность автору воплотить в стихотворной системе свои взгляды [Фоменко 1990].

В творчестве А. Блока возможности циклизации нашли наиболее полное своё воплощение [Кулик 2007: 3]. Его поэзия демонстрирует художественное совершенство лирической циклизации.

Заданная автором последовательность стихотворений составляет цикл. Поэт даёт опорные точки, создающие движение ассоциаций. Событийный ряд, который привычен для нас, в лирическом цикле отсутствует. Однако в контексте есть сюжетная ситуация, придающая событийность. Эта совокупность стихотворений порождает смысловой эффект, общий для всех произведений. По словам Л. Я. Гинзбург, «поэтическая мысль Блока кристаллизуется именно в циклах» [Кулик 2007: 10].

Цикл А. Блока «Родина» – гордость русской поэзии. Временные рамки создания стихотворений, составивших цикл «Родина», – 1907-1916 гг. По словам З. Г. Минц, в 1910-е гг. А. Блок обратился к глубоко личной и одновременно традиционной теме русской поэзии – Родине, её судьбе и судьбе художника, неразрывно с ней связанного [Минц 1980-1983].

Для поэта тема родины всегда была особенной. В частности, эта особенность связана с теми женскими образами, которые встречаются в цикле. На его протяжении реализуются и различные грани образа родины.

Первый же образ, данный в стихотворении-эпиграфе к циклу, – «родная Галилея» – задает предельно обобщённый, библейский масштаб всем дальнейшим стихотворениям. Галилея – духовная прародина для лирического героя, а значит, Христа.

Ты отошла, и я в пустыне
К песку горячему приник.
Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.

О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты – родная Галилея
Мне – невоскресшему Христу.

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где преклонить ему главу [Блок 1960: 246].

Герой стихотворения, «Сын человеческий», ощущает бездомность и одиночество, он устал нести крест, данный ему, «невоскрешшему Христу». Лирический герой призван был спасти человечество, он обращается к своей духовной прародине, зная, что только она способна понять его. Однако подчеркнут мотив невоскресения, герой оказался бессильным в столкновении с реальностью «страшного мира», не выполнил своей высокой миссии. Образ «Ты» в стихотворении многозначен: это и жена, и Богородица, и Вечная Женственность, и родина. Герой лишен её поддержки, возможно, по своей вине, он ощущает внутреннее сиротство без поддержки этой высокой силы («Твою я понял высоту») и, кажется, испытывает чувство вины.

В следующем стихотворении «В густой траве пропадешь с головой...» мы видим образ княгини как некоего идеала уже не в общечеловеческом смысле, а национально-специфичном: образ княгини (статной, с длинной косой) перекликается с древнерусской традицией. В стихотворении присутствуют фольклорные мотивы в описании растений и дома (густая трава, повиллика, розы). Описание природы в стихотворении символизирует женскую любовь. Особые оттенки смысла заложены в упоминаемой А. Блоком повилিকে.

Н. А. Криничная в статье «Всем травам матери...» характеризует плакун-траву (повилику) как некий сакральный знак-символ. Его языческие признаки сохранены, но также присутствует потенция к христианизации [Криничная, 1998: 114]. А. Блок называет прекрасные растения, сочетающие в себе нежность и остроту шипов:

Вот здесь у меня – куст белых роз.
Вот здесь вчера – повиллика вилась... [Блок 1960: 247].

Цветы повиллики раскрываются на утренней заре. А. В. Лавров в книге «Символисты и другие» приводит эпизоды с повилкой из жизни и поэзии Вяч. Иванова и Чеботаревской (жены Федора Сологуба). У Вяч. Иванова повиллика – символ верности (стихотворение «Повиллики»): «А на второе утро В. И. повел нас в беседку <...> и прочел мне и Лидии Дмитриевне написанное им стихотворение» [Лавров 2015]. Таким образом, сопровождающие образ княгини розы и повиллики имеют в стихотворении А. Блока довольно широкое значение: символ женственности, красоты, расцвета, верности, но и печали, разлуки, увядания (повиллика вилась «вчера»).

Образ «низкого дома» также является амбивалентным: в нём и уют, и нечто застывшее и неподвижное, «душное». «Низкий дом» воспринимается как надежное пристанище, где можно скрыться от бед и невзгод. Можно предположить, что мотивы данного стихотворения перекликаются с образностью «Слова о полку Игореве», а княгиня напоминает Ярославну, ждущую своего князя-воина. Однако в стихотворении А. Блока княгиня, в отличие от Ярославны, сама благословляет героя на битву:

Только скажет: «Прощай. Вернись ко мне» –
И опять за травой колокольчик звенит... [Блок 1960: 247]

Далее в цикле из пяти стихотворений «На поле Куликовом» возникают разные, противоречащие друг другу женские образы. Образ жены-княгини присутствует во втором четверостишии первого стихотворения, однако это уже не просто жена, но символ Руси:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь! [Блок 1960: 249]

За ним следует образ Богоматери (Светлой жены):

Я – не первый воин, не последний,
Долго будет родина больна.
Помяни ж за раннюю обедней
Мила друга, светлая жена! [Блок 1960: 250]
<...>
И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда [Блок 1960: 251].

Образ «Светлой жены» символизирует духовное начало и вечную женственность, способную гармонизировать хаос «страшного мира», возвысить душу героя-воина.

Однако далее появляется образ страстной девы:

Развязаны дикie страсти
Под игом ущербной луны.

И я с вековой тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой! [Блок 1960: 252]

С. Н. Бройтман утверждал, что лирический герой А. Блока – неосинкретический субъект. Исследователь указал на выраженный параллелизм родины и женщины. Следовательно, жена в цикле является обобщённым образом: Русь-жена. Целое строится на символических соответствиях: «я»-символ нераздельный, но и неслиянный с «я»-конкретным лирическим героем А. Блока: участник Куликовской битвы, он же «князь» / вождь и одновременно «жених» Её; синкретичен и женский образ: ты / природа, любимая, родина, мать, Ты [Бройтман 2005]. В результате образ Жены лишается однозначности и абсолютной гармоничности, её душа так же таит мятежные страсти, как и душа лирического героя. Не случайно в стихотворении «Россия» говорится о «разбойной красе» статной девицы-России.

А в стихотворении «Осенний день» родина предстает в образе жены – близкого человека, «подруги»:

Идем по жнивью, не спеша,
С тобою, друг мой скромный,
И изливается душа,
Как в сельской церкви темной... [Блок 1960: 257].

Вместе с тем, параллелизм последних строк уравнивает «жену» и страну в целом:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь? [Блок 1960: 257]

Это женский образ, одновременно конкретный и обобщённый, продиктован, в первую очередь, ответственностью лирического героя за свою страну. Характерно, что и лирический герой, и «бедная жена» находятся в пути, они даны не в замкнутом пространстве усадьбы, терема, города, а устремлены вдаль:

Овин расстелет низкий дым,
И долго под овином
Мы взором пристальным следим
За лётom журавлиным...

Летят, летят косым углом,
Вожак звенит и плачет...
О чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?.. [Блок 1960: 257]

Нельзя не отметить светлую элегическую грусть, которая соответствует осени. Настроение в этот период меланхолическое, улетающие журавли символизируют печаль и в то же время начало чего-то нового.

Образ девушки из народа встречается в произведении «На железной дороге». Он подчёркивает неразрывную связь страны и человека в ней. Россия и народ – одно целое. Юная девушка гибнет в трагических обстоятельствах поруганной любви:

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая... [Блок 1960: 260].

Далее в стихотворении образ погибшей девушки соотносится с юностью, обманувшей не только её саму, но и лирического героя («Так мчалась юность бесполезная, / В пустых мечтах изнемогающая...»), а «тоска дорожная, железная» гнетёт не только лирического героя, но и остальных: «Молчали желтые и синие, / В зеленых плакали и пели». Железная дорога выступает символом новой, «железной», капиталистической жизни, разрушающей старый патриархальный уклад.

Но в цикле есть и стихотворение о возможном будущем России. В стихотворении «Новая Америка» мы видим контрастные образы. Сначала страна предстает в облике монашенки или старушки:

Там прикинешься ты богомольной,
Там старушкой прикинешься ты,
Глас молитвенный, звон колокольный,
За крестами – кресты, да кресты... [Блок 1960: 263]

Кресты напоминают не только о православных церквах, но и о кладбищах, затерянных «под метелицей дикой» в «убогой финской Руси», покоящейся «во гробе». Далее за образом старой богомолки начинается сквозить новый лик – невесты.

Но не страшен, невеста, Россия,
Голос каменных песен твоих! [Блок 1960: 264]

«Черный уголь – подземный мессия», «царь и жених» выступают в этом стихотворении символом будущего промышленного преобразования страны, хотя пока видны только на диком просторе «города из рабочих лачуг». В стихотворении выражена вера в то, что народная душа выдержит все испытания, она молода и полна сил:

Нет, не старческий лик и не постный
Под московским платочком цветным!

Однако в финальном стихотворении «Коршун» лирический герой задумывается не только о прошлом и настоящем России, но с тревогой вглядывается в её будущее:

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить? [Блок 1960: 281]

Поэт словно возвращается к самой традиционной ипостаси России – родина-мать.

Таким образом, цикл посвящён раздумьям о прошлом, настоящем и будущем России. Женские облики в цикле «Родина» многообразны, как внутренне противоречива и сама страна: легендарная Русь; бесстрашная красавица, неподвластная чародею; бедная жена; невеста; мать. Россия и родная Галилея, но и – «роковая», «финская», «убогая». Разные роли в каждом стихотворении раскрываются по-особенному, вместе с тем перекликаясь и взаимодополняя друг друга в контексте цикла. Контрасты создают эффект противоречий.

Можно выделить четыре группы, объединяющие все женские образы цикла:

1. Родная Галилея, родина-жизнь, родина-судьба, «роковая, родная страна».
2. Богоматерь, Светлая жена – духовное начало, спасительная Вечная Женственность.
3. Жена, подруга, невеста, любимая, девушка из народа.
4. Мать, старушка.

Женские образы в цикле развиваются от библейски-обобщённых до почти биографически-конкретных и вписанных в современную ситуацию. В стихотворении «Рожденные в года глухие...» появляется конкретно-исторический контекст 1900-х годов, а родина-мать предстает в облике современной поэту России.

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы –
Кровавый отсвет в лицах есть.

Есть немота – то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

И пусть над нашим смертным ложем
Возвьется с криком воронье, –
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие твое! [Блок 1960: 278]

Обобщённое «мы» подчёркивает «роковую пустоту» в душах людей. Однако «смертное ложе» изживших себя поколений даёт надежду новым людям увидеть Царство Божие.

В начале цикла было «Я» – Христос, не выполнивший своего предназначения, лишённый чуда воскресения. Однако по мере развития цикла начинает звучать мысль о том, что будущие поколения смогут воплотить мечту о новой России – родной Галилее.

Образ Родной Галилеи можно считать интегральным символом, так как это библейский образ, задающий масштаб всем стихотворениям цикла. Общее во всех женских образах – соотнесенность с Вечной Женственностью, приобретающей у А. Блока в этот период воплощенный образ родины, жены и матери.

ЛИТЕРАТУРА

Блок А. А. Собрание сочинений в восьми томах: Том 3. Стихотворения и поэмы 1907-1921. М.; Л.: Художественная литература, 1960. С. 246-281.

Бройтман С. Н. М. Цветаева и А. Блок // Новый филологический вестник. 2005. №1. С. 7-37.

Дарвин М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 1996. 43 с.

Криничная Н. А. «Всем травам мати...» (фольклорно-этнографический комментарий к образу плакун-травы в поэзии А. Блока и Н. Клюева) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5 (Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2). С. 112-121.

Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопо- строения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь, 2007. 20 с.

Лавров А. В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 768 с.

Мицз З. Г. Александр Блок // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980-1983. Т. 4., 1983. С. 534-535.

Орлов В. Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М.: Известия, 1981. 719 с.

Соловьев Б. И. Поэт и его подвиг. М.: Советская Россия, 1973. 749 с.

Фоменко И. В. Поэтика лирического цикла: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1990. 34 с.

REFERENCES

Blok A. A. Sbornie sochineniy v vos'mi tomakh: Tom 3. Stikhotvo-reniya i poemu 1907-1921. M.; L.: Khudozhestvennaya literatura, 1960. S. 246-281.

Broytman S. N. M. Tsvetaeva i A. Blok // Novyy filologicheskyy vestnik. 2005. №1. S. 7-37.

Darvin M. N. Tsiklizatsiya v lirike. Istoricheskie puti i khudozhestvennyye formy: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora filologicheskikh nauk. Ekaterinburg, 1996. 43 s.

Krinichnaya N. A. «Vsem travam mati...» (fol'klorno-etnograficheskii kommentariy k obrazu plakun-travy v poezii A. Bloka i N. Klyueva) // Problemy istoricheskoy poetiki. Petroza-vodsk: Izd-vo PetrGU, 1998. Vyp. 5 (Evangel'skiy tekst v russkoy li-terature KhVIII-KhKh vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr. Vyp. 2). S. 112-121.

Kulik A. G. Liricheskaya tsiklizatsiya kak osobyy tip tekstopostroeniya (na materiale tret'ego toma «Liricheskoy trilogii» A. Bloka): avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Tver', 2007. 20 s.

Lavrov A. V. Simvolisty i drugie. Stat'i. Razyskaniya. Publika-tsii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 768 s.

Mints Z. G. Aleksandr Blok // Istoriya russkoy literatury: V 4 t. / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). L.: Nauka. Leningr. otd-nie, 1980-1983. T. 4., 1983. S. 534-535.

Orlov V. N. Gamayun. Zhizn' Aleksandra Bloka. M.: Izvestiya, 1981. 719 s.

Solov'ev B. I. Poet i ego podvig. M.: Sovetskaya Rossiya, 1973. 749 s.

Fomenko I. V. Poetika liricheskogo tsikla: avtoreferat disser-tatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora filologicheskikh nauk. M., 1990. 34 s.

Научный руководитель: Барковская Н. В., д.ф.н., проф., проф. кафедры литературы и методики её преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Данные об авторе

Федотова Александра Андреевна – магистрант 2 курса института филологии и межкультурной коммуникации УрГПУ
E-mail: alexandrab@mail.ru

Author's information

Fedotova Aleksandra Andreevna – a master's student of the 2nd year institute of the philology and intercultural communication USPU
E-mail: alexandrab@mail.ru

Сунцова Е. А.
ORCID0000-0003-2505-2053
Екатеринбург, Россия
E-mail: SuntsovaEA@ya.ru

УДК 821.161.1-94(Коровин К.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_10

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ: Ф. ШАЛЯПИН ГЛАЗАМИ К. КОРОВИНА

Аннотация. Константин Коровин – известный русский художник, один из первых русских импрессионистов, а также театральный художник-декоратор. В молодости он был в центре художественной жизни рубежа XIX-XX вв. В эмиграции К. Коровин пишет мемуары, значительное место в которых занимают воспоминания о Ф. И. Шаляпине. Книга «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» написана К. Коровиным уже после смерти друга. В статье анализируются приёмы, с помощью которых мемуарист создает портрет Ф. Шаляпина. Развернутое описание внешности певца отсутствует, зато много внимания уделяется костюму персонажа. Неудачный костюм может скрывая сценический образ, тогда как соответствующий индивидуальности артиста и его роли костюм, напротив, помогать свободному проявлению его артистического дара. Внешний облик великого артиста показан глазами К. Коровина-театрального художника, хотя за долгие годы дружбы они не раз встречались вне театра. В статье приводится сопоставительный анализ словесного портрета Ф. Шаляпина и его живописных портретов, выполненных К. Коровиным.

Ключевые слова: мемуары; русское искусство; русские художники; литературное творчество; литературные жанры; воспоминания художников; проза художника; поэтика изобразительности; литературные портреты; оперное искусство; оперные певцы.

Suntsova E. A.

Ekaterinburg, Russia

LITERARY AND SCENIC PORTRAIT: F. SHALYAPIN IN KOROVIN'S VIEW

Abstract. Konstantin Korovin is a well-known Russian artist, one of the first Russian impressionists. He is also a theatre set decorator. In his youth he was in the centre of artistic life at the turn of XIX and XX centuries. In his emigration K. Korovin makes/writes his memoirs, the essential part of which is taken by the recollections about F. I. Shalyapin. «Shalyapin interviews and mutual life» book was written by K. Korovin after his friend's death. The article investigates/analyses the techniques/methods with the help of which the author creates/makes Shalyapin's portrait. This portrait is not detailed or comprehensive but a lot of attention is paid to a character's costume. Clothing pieces may restrain the singer's gift, but in contrast may also help manifest his artistic gift. The conclusion is that the great artist's image is shown by the eyes of K. Korovin, the theatre artist. The article gives contrastive analysis of F. Shalyapin descriptive portrait and also analysis of Shalyapin's picturesque portraits made by K. Korovin.

Keywords: memoirs; Russian art; Russian artists; literary creativity; literary genres; memoirs of artists; artist's prose; poetics of representation; literary portraits; opera art; opera singers.

Ф. И. Шаляпина с К. А. Коровиным объединяла настоящая дружба. Это было взаимное чувство, основанное не только на увлечении искусством. Друзей объединяли рыбалка, путешествия, общие знакомые, творчество. Будучи в эмиграции, К. Коровин давно задумал написать о Ф. Шаляпине, вот только повод к началу работы над мемуарами о друге оказался очень печальным – нужно было писать некролог. Ф. Шаляпин умер 12 апреля 1938 года, и уже через несколько дней в эмигрантских газетах Парижа появился некролог, а мемуарный очерк «Умер Шаляпин». С этого момента К. Коровин начинает писать мемуары о Ф. Шаляпине регулярно. Результатом этой работы стала книга «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь».

К. Коровин пишет свои мемуары, находясь в Париже. Может быть, в это время им движет не только желание вспомнить о друге, но и ностальгия, воспоминания об утраченной Родине. Тон всему повествованию задает эпиграф к книге: «В моих воспоминаниях о Ф. И. Шаляпине я лишь вскользь касаюсь его художественного твор-

чества. Я хотел только рассказать о моих встречах с Ф. И. Шаляпиным в течение многих лет – воссоздать его живой образ таким, каким он являлся мне...» [Коровин 1990: 174]. В мемуарах портрет Ф. Шаляпина воссоздается по памяти, он овеян светлой печалью. Уже на этапе замысла сформировалась установка на импрессионистичность изображения, неизбежную фрагментарность событийной канвы и отчетливый лиризм повествования. Образ воскресающего в памяти друга становится под пером К. Коровина образом всей прошлой России, молодости, счастья.

Термин «портрет» в литературоведении означает: «1. Сложившийся в XVII веке во Франции жанр словесного изображения человека; 2. Описание внешности персонажа в каком-нибудь литературном произведении; 3. Очерк биографии и творчества (деятельности) какого-нибудь писателя, художника, ученого, политика» [Фарыно 2004: 166]. В. С. Барахов сетует на неопределенность жанровых границ литературного портрета: «... в современном литературоведении до сих пор остается неясным, что же собою представляет “литературный портрет” как жанр словесного искусства. Этим термином нередко называют и мемуарно-биографический очерк, и намеченное беглыми штрихами эссе, и литературно-критическую статью, и короткий репортаж, если они посвящаются характеристике конкретного реального человека...» [Барахов 1985: 7-8].

Исходя из общего заглавия мемуаров К. Коровина («Шаляпин. Встречи и совместная жизнь») можно сказать, что художник стремился создать целостный образ великого певца – так, каким он его увидел и запомнил. В этом отношении все воспоминания являются литературным портретом как особым жанром. В. С. Барахов следующим образом раскрывает содержание жанра литературного портрета: «Именно в целостном изображении индивидуальности человека, неповторимости его “лица”, мышления, которые проявляются как в его характере, манере поведения, языке, так и в его биографии, творческой деятельности, в разнообразных приметах индивидуального бытия, отражающих духовный мир воссоздаваемой личности, раскрывается эстетическая сущность литературного портрета» [Барахов 1985: 17]. При таком толковании литературный портрет фактически равен целостному образу героя.

Однако предметом анализа в данной статье является портрет как описание внешности персонажа, то есть портрет как компонент внутреннего мира художественного произведения. Е. Фарыно акцентирует семиотическую функцию портрета и уточняет: «В пределах конкретного произведения внешний вид персонажа, как и всякий другой компонент сочиняемого мира, нагружен несколькими функциями одно-

временно: характеризует данное действующее лицо и являет собой более общую моделирующую категорию» [Фарыно 2004: 169-170]. В том числе, конечно, портрет выражает и авторский взгляд, авторское понимание портретируемого.

В случае прозы художника, имеет смысл сопоставить словесные описания с живописными портретами работы К. Коровина, изображающими Ф. Шаляпина. Сошлемся снова на мнение В. С. Барахова о литературном портрете: «Аналогия с живописью дает не только интересный материал, но и позволяет до известного предела прояснить его художественную природу средствами другого искусства» [Барахов 1985: 12].

В книге воспоминаний «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» словесных описаний внешности персонажей немного. Иногда приметы облика и детали костюма только номинально обозначены, а дополнительные подробности вводятся по мере развития повествования. Описание рассредоточено, нет его четкой прорисовки, лишь кадры, составляющее целое.

Основные черты портрета Ф. Шаляпина приводятся в открывающей книгу главке «Первое знакомство». Но и здесь развернутый портрет героя отсутствует, он лишь намечен несколькими довольно крупными мазками. Приведем начало этой главки:

«Однажды я увидел у Труффи в обществе молодого человека очень высокого роста, блондина со светлыми ресницами и серыми глазами. (...) Молодой человек, одетый в поддевку и русскую рубашку, показался мне инородцем – он походил на торговца-финна, который носит по улицам мышеловки, сита и жестяную посуду» [Коровин 1990: 174].

Эти свойства внешности Ф. Шаляпина повторяются в разговоре К. Коровина с Саввой Мамонтовым:

«А сам был худой, длинный, похож не то на финна, нето на семинариста. А глаза светлые, сердитые» [Коровин 1990: 175].

Добавляется ещё несколько «мазков» к портрету (худоба, сердитость глаз и сходство с семинаристом). Так образ приобретает объём. Художник словно дорабатывает портрет, добавляет важные детали.

Таково первое впечатление от Ф. И. Шаляпина. Чувствуется двойственность и сложность образа: молодой, высокий, светлый, но почему-то кажется, при русском костюме, «инородцем», то есть для К. Коровина-художника важно, какое новый знакомый производит впечатление, каким он *кажется*.

Портрет героя не локализован в одном месте текста, он рассредоточен по ходу повествования. Характерные для Ф. Шаляпина черты: высокий рост, светлые ресницы, светлые глаза, «простонародность» облика – становятся сквозными, повторяющимися чертами портретных характеристик на протяжении всей книги воспоминаний.

Большое внимание уделяется в первой главе особенностям голоса Ф. Шаляпина. Описания его разнообразны: «хороший голос!», «тембр его голоса необычной красоты. И какой-то грозной мощи», «голос особенный, необычный. Я никогда не слышал такого», «голос настоящий» [Коровин 1990: 175]. Голос – неотъемлемая часть живого образа певца. Восхищение рассказчика талантом Ф. Шаляпина усиливается: *хороший (голос), необычной красоты, грозной мощи*. Этот особенный и сильный голос заставляет забыть некоторую «простоту» внешности Ф. Шаляпина.

В начале воспоминаний Ф. Шаляпин для К. Коровина лишь артист. Описание внешности даётся в тесной связи с его актерской деятельностью. Будучи театральным художником, К. Коровин отмечает сценический образ нового знакомого:

«Костюм был ему не впору. Движения резкие, угловатые и малоестественные. Он не знал, куда деть руки (...) Хороша фигура для костюма. Но костюм Мефистофеля на нем был ужасный» [Коровин 1990: 175].

Здесь противопоставляются природные данные артиста (рост, голос) и неудачный костюм, причем важным качеством в актерской работе К. Коровин считает естественность. Отметим, что и в первую встречу простонародный костюм Ф. Шаляпина виделся рассказчику не отвечающим сути героя («казался иностранцем»).

Словесный портрет нового знакомого дополняется описанием интерьера комнаты, в которой Ф. Шаляпин жил к моменту начала их знакомства:

«Я увидел узкую, небранную кровать со смятой подушкой. Стол. На нем в беспорядке лежали ноты. Листки нот валялись и на полу; стояли пустые пивные бутылки» [Коровин 1990: 176].

Так К. Коровин подчёркивает аскетизм, бедность и некоторую хаотичность раннего периода творчества Ф. Шаляпина, безудержность его артистической натуры. Важно, что доминируют в комнате ноты, а кровать и стол с пустыми бутылками – лишь сторонние детали.

К. Коровин, знакомя читателя с образом Ф. Шаляпина, как будто выводит своего героя на сцену: показывает внешность и голос, кос-

твом, обстановку комнаты. Ф. Шаляпин – не просто знакомый, это артист, что и составляет его суть. В финале первой главки мемуарис приводит слова С. Мамонтова о Ф. Шаляпине, которые словно подводят итог сказанному:

«Шаляпин – уника. Это талант. Как он музыкален» [Коровин 1990: 177].

К. Коровин-театральный художник рассказывает истории создания спектаклей, в которых Ф. Шаляпин по-настоящему стал знаменит. Исполняемые роли в них совпали с природой артиста, его темпераментом, а искусство театрального декоратора и художника по костюму (то есть самого К. Коровина) помогли раскрыться таланту певца. Декорации, костюм и грим словно «подсвечивают» образ, помогают актеру быть естественным в своей роли, прочувствовать её. Кажется уместным привести мнение Б. Р. Виппера о живописном портрете, который вовсе не предполагает полного сходства с моделью: по мнению искусствоведа, портрет и театр результаты одной и той же потребности в своевольном повторении, а не копировании [Виппер URL].

Есть в воспоминаниях и другие сценические костюмы. Выше мы уже отмечали неудачный, по мнению К. Коровина, костюм Мефистофеля. Зато костюм Ивана Грозного помог раскрыться силе таланта.

«Сезон в Частной опере в Москве, в театре Мамонтова, открылся оперой “Псковитянка” Римского-Корсакова.

Я, помню, измерил рост Шаляпина и сделал дверь в декорации нарочно меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился, с фразой:

– Ну, здравия желаю вам, князь Юрий, мужи псковичи, присесть позвольте.

Так он казался еще огромнее, чем был на самом деле. На нем была длинная и тяжелая кольчуга из кованого серебра. Эту кольчугу, очень древнюю, я купил на Кавказе у старшины хевсур. Она плотно облегла богатырские плечи и грудь Шаляпина. И костюм Грозного сделал Шаляпину тоже я.

Шаляпин в Грозном был изумителен. Как бы вполне обрел себя в образе сурового русского царя, как бы приял в себя его беспокойную душу. Шаляпина не было на сцене, был оживший Грозный» [Коровин 1990:184].

Образ Грозного органично сочетается с характером и физическими данными Фёдора Шаляпина. Если при первой встрече сразу был отмечен его высокий рост, то здесь уже из природной особенности фигуры создаётся художественный образ. На сцене важно сделать фигуру огромной, величавой, чему способствует не только костюм, но и «неправильность» декорации – слишком низкая дверь. Отдельного описания удостоивается основная деталь костюма – кольчуга. Она не бута-

форская, а настоящая, древняя, кованая, серебряная. Возможно, это вещь с историей. Надеть такую кольчугу может далеко не каждый человек, и она впору Ф. Шалайпину. В костюме царя Ф. Шалайпин кажется более естественным, чем в поддевке, т.к. торжественное облачение соответствует мощи его голоса, а «сердитые глаза» перевоплощаются в «жуткий образ» Грозного. Об этом Коровин тоже упоминает:

«В публике говорили:

– Жуткий образ...

Таков же он был и в “Борисе Годунове”...

Помню первое впечатление.

Я слушал как Шалайпин пел Бориса из ложи Теляковского. Это было совершенно и восхитительно» [Коровин 1990: 186].

Сам Ф. Шалайпин неоднократно говорил о том, что на сцене полностью перевоплощается в некоторые роли – в Ивана Грозного, Бориса Годунова.

«В антракте я пошел за кулисы. Шалайпин стоял в бармах Бориса. Я подошел к нему и сказал:

– Сегодня, – сказал Шалайпин, – понимаешь ли, я почувствовал, что я в самом деле Борис. Ей-богу! Не с ума ли я сошел?

– Не знаю, – ответил я. – Но только сходи с ума почаще...

Публика была потрясена. Вызовам, крикам и аплодисментам не было конца. Артисты это называют “войти в роль”. Но Шалайпин больше, чем входил в роль, – он поистине перевоплощался. В этом была тайна его души, его гения.

Когда я в ложе рассказал Теляковскому, что Шалайпин сегодня вообразил себя подлинным Борисом, тот ответил:

– Да он изумителен сегодня. Но причина, кажется, другая. Сегодня он поспорил с Купером, с парикмахером, с хором, а после ссор он поет всегда, как бы утверждая свое величие... Во многом он прав. Ведь он в понимании музыки выше всех здесь» [Коровин 1990: 186].

Постепенно талант Ф. Шалайпина крепнет, завязываются его знакомства в оперном мире. Фёдор Иванович искренне восхищался талантом Мазини, даже совершил поездку в Италию. Вернулся он преображённым, словно вошёл в роль итальянца, и К. Коровин снова отмечает особенности костюма и характерные жесты, явно рассчитанные на публику:

«Шалайпин не забыл приглашения Мазини и весной поехал в Милан.

Вернувшись летом в Москву, он был полон Италией и в восторге от Мазини.

Одет был в плащ, как итальянец. Курил длинные сигары, из которых перед тем вытаскивал соломинку. А выкурив сигару, бросал окурок через плечо.

В сезоне, в “Дон Жуане” с Падилла, Шаляпин пел Лепорелло уже по-итальянски, с поразительным совершенством. Да и говорил по-итальянски, как итальянец. А в голосе его появились лиризм и *mezzovoce*» [Коровин 1990: 187].

Как видим, дело не во внешнем образе итальянца, а в развитии возможностей голоса певца, познакомившегося с итальянским оперным искусством. Рисуя внешность своего друга, К. Коровин отмечает перемены в его облике, характеризующие становление таланта, расширение музыкального кругозора артиста.

Постепенно Ф. Шаляпин становится близким другом, и мемуарист раскрывает внутренне противоречивый характер артиста, рисует его психологический портрет.

К. Коровин пишет о Ф. Шаляпине, не скрывая ни его положительные, ни отрицательные качества. Благодаря этому получается объемный, очень живой образ. Мелочность, скупость, скандальность, гневливость Ф. Шаляпина К. Коровин не раз упоминает в своих мемуарах, например, в главе «Шаляпин и Врубель». Начало спора – разное понимание искусства М. Врубелем и Ф. Шаляпиным. У них разные предпочтения: М. Врубель – образованный и умный человек, знающий восемь языков, читающий Гомера, а Ф. Шаляпин (при всей своей популярности и известности) не обладает высокой образованностью. Разгар спора происходит, когда М. Врубель обнаруживает своё превосходство. Он хоть и нуждается, но думает о деньгах философски, для него искусство и заработок – вещи принципиально разные. А вот Ф. Шаляпин рассуждает о деньгах очень приземлённо, у него простая логика: «Если любишь, плати; я Грозный, я делаю сборы». Эти не самые привлекательные черты Ф. Шаляпин вынес из нищеты юности. Даже когда он уже стал всемирно известным певцом, получающим высокие гонорары, часто говорил, что при себе у него «только три рубля». Это вызывало усмешку у друзей.

Отношения с деньгами у Ф. Шаляпина были странные: мечтая разбогатеть, он пытался вложить деньги то в фабрику, то в антиквариат, то в коллекцию живописи. Эти попытки были очень наивными и заканчивались неудачей. Ф. Шаляпин – гениальный артист, но не деловой человек, ему не дано практическое отношение к жизни.

Несколько раз на протяжении книги повторяется мысль Ф. Шаляпина о том, что «в этой стране жить нельзя». Этими словами обычно заканчивались скандалы с его участием (часто причиной их

становилось нежелание дирижера подчиняться всем требованиям солиста) или ситуации, в которых он не получал того, что хотел. Актёр часто ведёт себя как капризный ребенок, он не желает вникать в интересы других людей, не хочет находить компромисс.

Однако Ф. Шаляпина очень любили, он был общительным, артистизм присущ его манере общения. С близкими людьми, с друзьями он ведет себя непринужденно, много шутит, любит розыгрыши. Но как только он оказывается среди незнакомых людей, у него словно срабатывает «актерский инстинкт», даже речь меняется в соответствии с выбранным образом.

Вот спонтанно возникший образ купца:

«– Извините, вот вы в рубке сидели с этим высоким, чай пили, – что, это Шаляпин?»

– Нет, – ответил я. – Купец. Дрова по Волге скупает...

Когда я вошел в салон, Шаляпин продолжал пить чай из блюдца и салфеткой вытирать пот с лица и со лба. Я опять подсел к нему. Он тотчас же стал снова дурить.

– Неча гнаться. Швырок-от погодит. Не волк, в лес не уйдет. Пымаем. Наш будет. В Нижнем скажу, так узнает Афросимова. Он еще поплачет. Погоди.

– Довольно, Федя, – шепнул я. – Тебя же узнали.

– А куда ему есенить до Блудова? Блудовский капитал не перешибет, он теперь на торф переходит. Он те им покажет. В ногах повалюются. Возьми швырок, возьми. Вот тогда-то за два двадцать отдадут. А то без порток пустит, Блудова-то я знаю.

– Довольно же! – вновь тихо сказал я.

– Черт с ними!» [Коровин 1990:230].

Актёр моментально входит в роль, ему даже выйти из неё сложно, так сильно он увлечён.

В книге «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» большое место отводится воспоминаниям о совместных шутках и озорстве. В этом Ф. Шаляпин похож на ребенка – любит шутить, балагурить, устраивать розыгрыши. Федор Иванович никогда не обижался на дружеские шутки, ценил их, принимал в них участие. Товарищи даже разыгрывали целые шуточные спектакли (глава «Медиум»). На даче у К. Коровина гостила большая компания знакомых, среди которых был и Ф. Шаляпин. За вечерним чаем архитектор В. А. Мазырин, с которым К. Коровин вместе учился в Школе живописи, ваяния и зодчества, рассказал о своём посещении московского спиритического сеанса. Друзья решили разыграть В. А. Мазырина. Рассказали, что неподалеку в лесу есть старинный курган, где похоронен воевода-колдун, там

по ночам появляется привидение, добавили ещё и рассказов про русалку и неуспокоенный дух старого барина. Договорились с охотниками, что те в 12 часов ночи у кургана зажгут сухой спирт и поднимут белую простыню. В назначенное время вся компания отправилась к кургану. Как и договаривались, огонь и привидение появились, В. А. Мазырин хотел сбежать, но его насильно удержали. Дальше Ф. Шаляпин разыгрывает сцену: он молча пошёл к привидению и упал. Для создания особой атмосферы таинственного он использует театральные приемы: «загадочно молчит», «упал, как это умеет делать Шаляпин: привык на сцене»; «в открытом ворота рубашки Шаляпина были на шее два красных пятна» (как будто привидение его душило) [Коровин 1990: 267].

На первый взгляд кажется, что происшествие – дружеская шутка: товарищи решили подшутить над верящим в спиритизм В. А. Мазыриным, развлечься. Однако можно считать, что в главе «Медиум» раскрывается суть искусства как чего-то потустороннего, необъяснимого. Настоящим проводником в мир искусства здесь видится актёр Федор Шаляпин. Он человек, трезво смотрящий на жизнь, с толикой иронии, но для других он готов создавать сказку, волшебный мир. Именно Федор Иванович пошёл навстречу «привидению», чтобы сказка не разрушилась.

Один из присутствующих, впечатлительный В. А. Мазырин искренне поверил в происходящее и заявил, что настоящий медиум – Ф. Шаляпин: «Это вот он, это Федор Иванович. В нем это есть... Должно быть, он. Он все молчит... он – медиум».

«Домашний», приватный образ Шаляпина – человека простого, с широкой душой, внутренне свободного от условностей – возвращает читателя к той «простонародности», которая была отмечена при первом знакомстве.

Будучи в гостях в деревенском доме К. Коровина (глава «Фабрикант»), Ф. Шаляпин одет так же, как и окружающие его мужики:

«В калитку идут Шаляпин, Василий Макаров и около вприпрыжку еле поспевают маленького роста Глушков. Идут, одетые в поддевки, и серьезно о чем-то совещаются...» [Коровин 1990: 209].

Но здесь Ф. Шаляпин тоже играет в фабриканта, человека с капиталом, который способен зарабатывать. Даже насмешки друзей не могут заставить его усомниться в правильности выбранного направления. Как только речь заходит о том, что при организации своего дела (обо-

рудование фабрики) всерьёз можно потерять реальные деньги, Ф. Шаляпин принимает решение прекратить игру.

В поездке по Волге Ф. Шаляпин тоже одет в поддевку и картуз. Он заранее знает, что внимание пассажиров будет обращено на него.

«– Ты что, так в поддевке и поедешь?

– А почему же? Конечно, в поддевке.

– Узнают тебя на пароходе, будут смотреть.

– А черт с ними. Пускай»[Коровин 1990: 228].

Ф. Шаляпин готов предложить «зрителям» ещё один «спектакль», который без костюма будет невозможен. Он использует свою повседневную одежду как театральный костюм.

Ф. Шаляпину необходимо быть замеченным, вызывать разговоры о себе, быть всегда «на сцене». В «простоте» Ф. Шаляпина нельзя не уловить оттенка нарочитости, иногда даже доходящей до гротеска. Так, например, К. Коровина поразил аппетит Ф. Шаляпина и почти декоративная «русскость» его трапезы:

«После бани Шаляпин ехал домой. Заезжал к Филиппову и покупал баранки, калачи, у Белова – два фунта икры салфеточной. Сидел за чаем в халате. Калачи, баранки клал на конфорку самовара, пил чай, выпивал весь самовар и съедал всю икру.

Мы с Серовым удивлялись, как это он мог съесть один два фунта икры» [Коровин 1990: 270].

Решение Ф. Шаляпина венчаться в поддевке также кажется не свободным от театрализации. При таинстве венчания в церкви будет много народу. Нужно выглядеть в соответствии действием.

«А как ты думаешь, можно мне в деревне в поддевке венчаться? Я терпеть не могу эти сюртуки, пиджаки разные, потом шляпы» [Коровин 1990: 184].

В главе «На охоте» от лица простых деревенских мужиков утверждается истинная «русскость» Ф. Шаляпина. Заключается народность не в способности богатырски есть и не в поддевке, а в умении прочувствовать печаль и красоту народной песни.

«Он все баранки, что в лавке были, съел, и колбасу копченую. Вот здоров! Чисто богатырь какой. “Герасим, – говорит, – скажу тебе по правде, я делом занят совсем другим, но как деньги хорошие наживу, вот так жить буду, как сейчас. Здесь жить буду, у вас. Как вы живете”. “Ну, – говорю, – Федор

Иванович, крестьянская-то жизнь нелегка. С капиталом можно”. А видать ведь, Кистинтин Ликсеич, что душа у него русская. Вот с Никоном Осипычем – мельником – как выпили они и “Лучину” пели. Я слушал, не утерпеть – слеза прошибает... А гляжу – и он сам поет и плачет...» [Коровин 1990: 212].

Для Ф. Шаляпина любовь к Родине – это слияние с её культурой, с её песнями, с её жителями, которые близки и понятны. Деревенские мужики воспринимали его как своего, у них были общие интересы: рыбалка, охота, песни...

Ф. Шаляпин искренне интересовался русским фольклором. При каждой возможности старался расширять свои знания. Народные песни он исполнял всегда с особым чувством. На страницах воспоминаний есть даже несколько цитат из русских народных песен и городского фольклора. На страницах воспоминаний встречается две песни, известные в исполнении Ф. Шаляпина: «Дубинушка» и «Лучинушка». Каждый раз К. Коровин соотносит песню с ситуацией: «Дубинушка» встречается в главе «1905» – песня грозная, революционная. Вторая песня, упоминаемая в книге, – «Лучинушка», задушевно-лиричная, очень простая песня. Она вызывает искреннее чувство любви к Родине не только у слушателей, но и сам Ф. Шаляпин плачет, когда поет её.

Вместе с тем, К. Коровин понимает, что только дар перевоплощения или мощный голос ещё не делают настоящего артиста. В искусстве всегда есть тайна, есть что-то неразгаданное, необычайное и в таланте. Так, например, Ф. Шаляпин как-то интуитивно запоминал роль, без мучительной зубрежки:

«Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-либо читал или учил роль. И все же – он все знал и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна. Какой-либо романс он проглядывал один раз и уже его знал и пел» [Коровин 1990: 181].

Как всякий настоящий художник, Ф. Шаляпин испытывал моменты острого недовольства собой, и тогда он становился угрюм и подавлен. К. Коровин вспоминает разговор с Ф. Шаляпиным в один из таких дней:

«Понимаешь ли, как бы тебе сказать... в искусстве есть... постой, как это назвать... есть “чуть-чуть”. Если это “чуть-чуть” не сделать, то нет искусства. Выходит около. Дирижеры не понимают этого, а потому у меня не выходит то, что я хочу... А если я хочу и не выходит, то как же? У них все верно, но не в этом дело. Машина какая-то. Вот многие артисты поют верно, стараются, на дирижера смотрят, считают такты – и скука!.. А ты знаешь ли, что есть дирижеры, которые не знают, что такое музыка. Мне скажут: сумасшедший, а я

говорю истину. Труффи следит за мной, но сделать то, что я хочу, – трудно. Ведь оркестр, музыканты играют каждый день, даже по два спектакля в воскресенье, – нельзя с них и спрашивать, играют, как на балах. Опера-то и скучна. “Если, Федя, все делать, что ты хочешь, – говорит мне Труффи, – то хотя это верно, но это требует такого напряжения, что после спектакля придется лечь в больницу”. В опере есть места, где нужен эффект, его ждут – возьмет ли тенор верхнее до, а остальное так, вообще. А вот это неверно.

Стараясь мне объяснить причину своей неудовлетворенности, Шаляпин много говорил и, в конце концов, сказал:

– Знаешь, я все-таки не могу объяснить. Верно я тебе говорю, а, в сущности, не то. Все не то. Это надо чувствовать. Понимаешь, все хорошо, но запаха цветка нет. Ты сам часто говоришь, когда смотришь картину, – не то. Все сделано, все выписано, нарисовано – а не то. Цветок-то отсутствует. Можно уважать работу, удивляться труду, а любить нельзя. Работать, говорят, нужно. Верно. Но вот и бык, и вол трудится, работает двадцать часов, а он не артист. Артист думает всю жизнь, а работает иной раз полчаса. И выходит – если он артист. А как – неизвестно» [Коровин 1990: 182].

Вот эта тайна творчества, этот необъяснимый дар, который несёт в себе артист, не может быть выражен просто и наглядно, через описание внешности, костюма, мимики. За шутками Ф. Шаляпина, его широкой натурой, его недостатками, за всей этой бытовой стороной личности скрывается что-то, невыразимое словами, тот секрет, что делает человека – гением.

Обратимся теперь к живописным портретам Ф. Шаляпина. К. Коровин написал три портрета своего друга: в 1905, 1911 и 1921 году. Образ артиста меняется от портрета к портрету, он становится более конкретным, узнаваемым, Ф. Шаляпин в них всё больше открывается перед зрителем. В серии картин художнику удалось показать взросление человека. На первом портрете предстает ещё совсем молодой человек, а на последнем – возмужавший, сильный, красивый артист, знающий себе цену, обласканный успехом.

Портреты Ф. Шаляпина, написанные К. Коровиным, представляют собой триптих. В каждом из портретов чувствуется, что художник смотрит на певца дружеским взглядом. Ясно, что они по-настоящему дружили в жизни, но даже среди друзей актёр остается актёром: старается принять позу, произвести впечатление.

В живописных портретах К. Коровин тоже смог воссоздать образ актёра с присущей ему двойственностью, лукавством и неоднозначностью. Обратим внимание на портрет 1905 года. Федор Иванович изображён на фоне контрастных цветов: темно-зеленый занимает три четверти полотна и одну треть – оранжево-красный. Фигура Ф. Шаляпина находится на пересечении этих контрастных, ярких цветов. Контур

предметов не растворяются в свето-воздушной среде, они резко очерчены – приём, характерный для театральных художников-постановщиков, декораторов, пишущих этюды для изготовления декораций и костюмов для сцены. Здесь К. Коровин отходит от основных приёмов импрессионизма, которые очевидны в его пейзажах. Художник стремится погрузить Ф. Шаляпина в свет, в яркие, солнечные цвета. Сама фигура певца носит скорее обобщённый характер. Кроме того, хорошо заметны мазки, которыми написан серый костюм, он сливается с общей вертикалью картины. Частично костюм обведён чёткой линией (контур характерен для эскизов театральных костюмов).

Обращает на себя внимание поза Ф. Шаляпина, которая тоже несёт в себе двойственность. Актёр сидит красиво, но неудобно. Поза динамичная, в ней нет симметрии. Ноги неестественно согнуты в угоду красивой позе. Чтобы обрести устойчивость, актёр облокотился на подоконник и спинку дивана. Обе руки ищут опору, они согнуты в локте. Правую руку с измятым листом бумаги Ф. Шаляпин держит перед собой, большой палец левой руки спрятан в карман жилета. Ф. Шаляпин весь в движении, художнику удалось поймать лишь миг уравновешенности в постоянной динамике фигуры. К. Коровин выразил в этом беспокойный, эмоциональный, «взрывной» характер Ф. Шаляпина.

Лицо актера К. Коровин изобразил в профиль. Зритель не может увидеть лицо полностью, в этом можно усмотреть лукавое нежелание актёра раскрываться перед зрителем полностью. Выражение лица Ф. Шаляпина напряжённое, он смотрит прямо перед собой. Глаза устремлены в пространство и внутрь себя одновременно. Артист задумался, на мгновение «ушёл в себя». Лицо словно застыло в задумчивости, черты нечётки. Зритель может заметить лишь несколько седых волос в яркой и богатой шевелюре, светлые глаза и брови.

За спиной Ф. Шаляпина окно с тёмным переплётом, за окном – зелень деревьев, цветы. На лицо падает яркий зеленый рефлекс, написанный методом граффито, суть которого состоит в том, что на ярком фоне пишется менее яркой краской и после процарапывается. Кажется, что лицо Ф. Шаляпина прозрачное. У зрителя возникает двойное впечатление: то ли это рефлекс цвета, то ли прозрачность краски, которой написано лицо. Облик Ф. Шаляпина не вполне ясен для зрителя, портрет не до конца раскрывает нам этого человека.

Второй портрет написан в 1911 г. В издании, приуроченном к выставке «Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения», изданном в 2019 г., автор-составитель комментариев Л. В. Полозова указывает: «В 1911 К. А. Коровин и Н. И. Комаровская

провели часть лета во Франции, на лечебном курорте Виши, где с конца июня до конца июля проходил курс лечения Ф. И. Шаляпин. По воспоминаниям Комаровской, художник жил в лучшей комнате отеля с окнами в сад. Предположительно, портрет был написан именно в этой комнате. Как собственность коллекционера М. И. Терещенко, он демонстрировался на IX выставке СРХ (1911-1912), что сильно огорчило Шаляпина. Федор Иванович заявил в интервью: “Мне действительно было жаль, что мой портрет, который так удался, попал не ко мне. Помните, я так долго позировал и старался делать приятное лицо”» [Полозова 2019:165].

Портрет очень светлый, радостный, считается лучшим портретом Ф. Шаляпина. Конечно, тёплый фон с явным преобладанием охровых солнечных тонов играет в этом портрете очень важную роль.

«Шаляпин на этом полотне окружен предметами, выявляющими гедонизм широкой натуры артиста, близкого в этом натуре самого Коровина: здесь и букет роз, и вино в прозрачном бокале, и разнообразные фрукты. Яркая многокрасочная палитра, олицетворяющая многоцветье и радость бытия, передающая ощущение свежести утреннего сада за окном, словно аккомпанемент сопровождает основную мелодию портрета – энергию, веселое восприятие жизни. Ее несет в себе и огромная фигура певца, вылепленная быстрыми, гибкими, виртуозными мазками. “Гурманом живописи” называл Коровина Грабарь, и портрет Шаляпина может служить подтверждением и иллюстрацией этой мысли. (...)

Собственно портретные задачи, то есть как минимум передачу сходства, Коровин решает не так уж часто и преимущественно в мужских портретах. Чтобы привнести в них ощущение радости жизни и всегда искомую красоту, он, как правило вводит в композицию красивые предметы, яркие цветы, разнообразные фрукты» [Гусарова 2019: 25].

Рядом с натюрмортом и пейзажем, заглядывающим в окно, Ф. Шаляпин кажется счастливым и влюбленным в жизнь. Если в портрете 1905 г. окно было закрыто и располагалось за спиной Ф. Шаляпина, то в этом портрете окно раскрыто, лёгкие занавески колышет ветер, а букет на подоконнике словно бы продолжает сад уже в комнате.

В этом портрете соотношение светлых (тёплых) и тёмных (холодных) тонов обратное портрету 1905 года: 1/3 темных, холодных тонов, и почти вся картина залита светом, солнечными бликами. Здесь артист полностью погружён в охровые, оранжевые, солнечные тона, его фигура и сама словно излучает этот свет. Фигура Ф. Шаляпина выделена светлым контуром. Артист знаменит, полностью владеет своим талантом, любимец публики – и его внутренне состояние в этот солнечный день на юге Франции вполне гармонично.

Поза певца на этом портрете расслабленная, он опирается правой рукой о стол, левая рука в кармане брюк. На нём белый летний костюм-двойка. Ф. Шаляпин изображён в позе, напоминающей ту, что на портрете 1905 года, только сидит более свободно и улыбается.

К. Коровин детально проработал лицо Ф. Шаляпина. Видна ямочка на щеке, придающая детское выражение лицу взрослого мужчины, приветливая улыбка, лицо освещается светом из окна, видна игра света и тени на лице. Поворот головы чуть меньше $\frac{3}{4}$ считается самым удачным в портретах, так как показывает самую выгодную сторону лица. Ф. Шаляпин уже в согласии со своей природой, знает свои сильные стороны и как правильно и красиво их преподнести публике. Кудри у лица уже имеют седые оттенки, но Ф. Шаляпин ещё молодой. Он в самом расцвете славы, сил, мужского обаяния.

Портрет 1921 года – последний портрет Ф. Шаляпина, написанный К. Коровиным. Актёр изображён на цветном фоне, состоящем из разрозненных смелых мазков. Если присмотреться, можно увидеть в этом фоне отзвуки театральных декораций: мельницы из оперы «Дон Кихот», крыши деревенских домиков. Приёмы, которые К. Коровин использует для создания портрета, схожи с теми, что были использованы для создания образа Ф. Шаляпина в 1905 году: чёткий контур роднит портрет с эскизом театрального костюма, контрастные цвета костюма по-прежнему символизируют противоречивость природы и сложность характера. Жилет контрастирует с костюмом, подчеркивая многослойность и фактурность создаваемого образа. Поза расслаблена, но, как и прежде, Федор Иванович ищет опору – большой палец правой руки спрятан в пройме жилета, а ладонь словно прикрывает сердце. Лицо в легком полуобороте. Благодаря этому пропадает симметрия и появляется объём. Ноги скрещены – это психологически полузакрытая поза. Строгий костюм-двойка темно-графитового цвета весь пронизан рефlekсами от фона. Они выполнены методом лессировки, при котором почти прозрачный верхний слой масляной краски наносится поверх уже высохшего нижнего слоя. Такая техника создает объём, передаёт игру оттенков и полутонов. Хотя перед зрителем самый «открытый» из всех портретов, написанных К. Коровиным, фигура актёра остаётся загадочной и непостижимой. Ведь великий талант – всегда тайна и чудо.

Как видим, разными средствами – словесными и живописными – К. Коровин передаёт одни и те же шаляпинские приметы внешности и манеры держаться: это крупный, яркий человек, подвижный и изменчивый. Вместе с тем, можно отметить различие в словесных и живописных портретах. На картинах мы видим позирующего артиста, в хо-

рошем костюме, так, как принято появляться на публике. Фигура Ф. Шаляпина занимает самое «выгодное» место в композиции картины – в правой и верхней части. Б. Р. Виппер утверждает, что «правая сторона картины имеет другую декоративную звучность, иную эмоциональную насыщенность, чем левая. Можно утверждать, что настроение картины определяется тем, что происходит в правой стороне – там композиция говорит, так сказать, свое последнее слово» [Виппер URL]. Исключение составляет последний портрет, где фигура Ф. Шаляпина располагается почти в центре и занимает большую часть полотна, словно бы теперь ему уже не требуется проработка интерьера, его фигура самодостаточна. Все портреты выполнены в импрессионистической манере, с тональным колоритом, игрой оттенков.

Но живопись – искусство одной точки зрения [Виппер URL]. А вот в мемуарах Ф. Шаляпин показан в разных ситуациях, в восприятии разных людей, его образ психологически более нюансирован. Мы не вполне согласны с мнением А. В. Гальковой, полагающей, что в словесных портретах у К. Коровина та же импрессионистическая техника, что и в живописи. Исследовательница анализирует образы матери, деда, других близких людей художника-мемуариста. Но если говорить о портрете Ф. Шаляпина в мемуарах, то здесь преобладает взгляд театрального художника, мастера по костюмам, а в результате акцентируется такая черта Ф. Шаляпина, как его способность к перевоплощению, ролевому поведению, к театрализации собственной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Барахов В. С. Литературный портрет: истоки, поэтика, жанр. Л.: Наука, 1985. 312 с.

Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://frs.ucoz.ru/_ld/0/31_Wipper_B_R_vved.pdf

Галькова А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции: М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин. Автореф. дисс...кан. филол. н. Томск, 2018. 24 с.

Гусарова А. П. «Мое пение за жизнь, за радость...» Живопись Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения / Гос.Третьяковская галерея. М., 2019. 400 с.

Константин Коровин вспоминает... / Сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. М.: Изобразит. искусство, 1990. 606 с.

Полозова Л. В. Комментарии // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения / Гос.Третьяковская галерея. М., 2019. 400 с.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

REFERENCES

Barakhov V. S. Literaturnyy portret: istoki, poetika, zhanr. L.: Nauka, 1985. 312 s.

Vipper B. R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva. [Elektronnyy resurs]. URL: https://frs.ucoz.ru/_ld/0/31_Wipper_B_R_vved.pdf

Gal'kova A. V. Poetika memuarно-avtobiograficheskoy prozy russkikh khudozhnikov pervoy volny emigratsii: M. V. Dobuzhinskiy, A. N. Benua, K. A. Korovin. Avtoref. diss...kan. filol. n. Tomsk, 2018. 24 s.

Gusarova A. P. «Мое пенie за zhizn', za radost'...» Zhivopis' Konstantina Korovina // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня rozhdeniya / Gos.Tret'yakovskaya galereya. M., 2019. 400 s.

Константин Коровин vspominaet... / Sost. I. S. Zil'bershteyn i V. I. Samkov. M.: Izobrazit. iskusstvo, 1990. 606 s.

Polozova L. V. Kommentarii // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня rozhdeniya / Gos.Tret'yakovskaya galereya. M., 2019. 400 s.

Faryno E. Vvedenie v literaturovedenie. SPb: RGPU im. A. I. Gertsena, 2004. 639 s.

Научный руководитель: Барковская Н.В., д. ф. н., проф., проф. кафедры литературы и методики её преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Данные об авторе

Author's information

Сунцова Елена Анатольевна – аспирант кафедры литературы и методики её преподавания, УрГПУ.

E-mail: SuntsovaEA@ya.ru

Suncova Elena Anatol'evna – graduate student Department of Literature and Methods of its teaching, USPU.

E-mail: SuntsovaEA@ya.ru

Полякова В. В.

ORCID 0000-0002-8068-1533

Минск, Беларусь

E-mail: vika.jerry.polykova@mail.ru

УДК 821.161.1-1(Бродский И. А.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_11

КВАЗИЖАНРОВОЕ ЗАГЛАВИЕ В ПОЭЗИИ И. А. БРОДСКОГО

Аннотация. Статья посвящена квазижанровым заглавиям в поэзии И. А. Бродского. Мы выделили несколько групп таких заглавий, отсылающих к другим искусствам, и проанализировали заглавия, связанные с музыкой. С помощью сопоставления значения заглавий в поэзии И. А. Бродского и в обозначении музыкальных жанров определяются особенности их использования. В стихотворениях «Ария», «Менуэт», «Литовский дивертисмент» и «Мексиканский дивертисмент», «Колыбельная Трескового Мыса», «Литовский ноктюрн», «Полонез: вариация» поэт различно использует музыкальные названия. Часто он опирается не на особенности музыкального жанра, а на значение самого слова. Однако он также наследует композиционные и содержательные особенности музыкальных произведений, а также представление о них. Квазижанровые номинации наиболее точно отражают структуру «большого стихотворения» И. А. Бродского. Данные заглавия не создают новую жанровую систему, а действуют в пределах «жанрового самосознания» поэта, т.е. являются квази-жанрами.

Ключевые слова: квазижанровое заглавие; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; стихотворения; музыкальные жанры.

Poliakova V. V.

Minsk, Belarus

QUASI-GENRE TITLE IN THE J. BRODSKY'S POETRY

Abstract. The article is devoted to quasi-genre titles in the poetry of J. Brodsky. We have identified several groups of such titles, referring to other arts, and analyzed titles related to music. By comparing the meaning of titles in the J. Brodsky's poetry and in the naming units of musical genres, features of their use are determined. In the poems "Aria", "Minuet", "Lithuanian Divertissement" and "Mexican Divertissement", "Lullaby of Cape Cod", "Lithuanian Nocturne", "Polonaise: variation", the poet uses different musical names. Often he is guided not by the peculiarities of the musical genre, but by the meaning of the word itself. However, he also adopts the compositional and substantial features of musical works, as well as the idea of them. Quasi-genre nominations reflect the structure of the "big poem" by J. Brodsky in the most accurate way. These titles do not create a new genre system but operate within the poet's "genre consciousness" limits. At which point, the titles are quasi-genres.

Keywords: quasi-genre title; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poems; musical genres.

В поэзии И. А. Бродского велико внимание к жанровым номинациям, что отметил О. В. Зырянов, составив «номенклатуру жанрового самосознания» поэта [Зырянов 2012: 51]. У. Ю. Верина подчеркнула, что в неё вошли как традиционные жанровые номинации, так и окказиональные, а кроме того – названия поэтических форм: ода, элегия, идиллия (эклога), песня, романс, баллада, антология, послание (письмо), басня (притча), сонет, отрывок, подражание, цикл и др.; «доклад», «диалог», «дневник», «заметка для энциклопедии», «комментарий», «инструкция», «ответ на анкету», «неоконченное», «вариант», «строфы» и т.п., «ноктюрн», «менуэт», «полонез», «интермеццо», «дивертисмент» и др. И, по её мнению, «в художественной практике И. Бродского все это – лишь "жанровые имена" (Ж.-М. Шеффер), а не сущности» [Верина 2019: 63].

Из всего разнообразия жанровых заглавий И. А. Бродского мы выбрали те, которые имеют явную квазижанровую природу, т.е. отсылают к жанрам других искусств или имитируют жанровое заглавие.

Их можно разделить на несколько групп:

1. Заглавия, связанные с музыкой: «Ария», «Июльское интермеццо»,

«Квнтет», «Колыбельная», «Колыбельная Трескового Мыса», «Литовский дивертисмент», «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», «Мексиканский дивертисмент», «Менуэт», «Полонез: вариация».

2. Заглавия, связанные с документацией: «Анкета», «Доклад для симпозиума», «Инструкция заключенному», «Инструкция опечаленным», «Ответ на анкету», «Псковский реестр».

3. Заглавия, связанные с изобразительным искусством: «Иллюстрация», «Набросок», «Натюрморт», «Открытка из города К.», «Открытка из Лиссабона».

Проанализируем некоторые примеры, чтобы выяснить, чем объясняется использование несвойственных поэзии жанровых номинаций. Мы рассмотрим названия одной группы – музыкальной, и выявим эти черты.

В жизни И. А. Бродского музыка всегда занимала значительное место. В эссе «Трофейное» поэт вспоминал, как в детстве открывал «пантеон джаза» посредством приёмника «Филипс», а пластинки были «главным сокровищем» [Бродский 2000: 13, 22]. Он посещал филармонии, был знаком с кругом людей из музыкальной сферы. Взаимосвязь поэтического мира И. А. Бродского и мира музыкального искусства не раз привлекала внимание исследователей, в том числе и в качестве материала для монографического исследования (см. [Петрушанская 2007]). В работах искусствоведов, посвящённых этому аспекту, некоторые особенности рецепции музыкальных произведений рассматриваются как аллюзии или интертекст, что приводит к наблюдениям над особенностями композиции поэтических произведений [Самсонова 2016]. Мы рассмотрим ряд примеров использования музыкальных заглавий в совокупности жанрово-композиционных признаков.

Начнем со стихотворения «**Ария**» (1987). Оно состоит из 6 частей, каждая из которых представляет собой законченное действие. Это напоминает структуру арии как обособленного высказывания героя. Ария представляет собой «вокальное произведение для одного голоса с аккомпанементом, обычно составная часть оперы, соответствующая драматическому монологу» [Ушаков 2005: 50]. Ария была как бы остановкой всего действия оперы.

Стихотворение И. А. Бродского посвящено Анне Лизе Аллево и является драматическим монологом лирического героя о его чувствах, переживаниях. Именно таким является и предмет оперной арии. Это отличает арию от речитатива, который передаёт действие. Герой стихотворения И. А. Бродского одинок, опустошён, его душа полна болью и воспоминаниями о прошлом. Но весь этот монолог написан сниженной лексикой, с иронией, что для арии нехарактерно. Так воз-

никает конфликт между жанровой номинацией и содержанием, и само заглавие понимается в ироническом ключе: ария становится средством означить излишние чувства, пафосное, театральное и неуместное, прерывающее естественное течение жизни, подобно тому, как ария останавливает развитие сюжета.

Классики мировой оперы Дж. Верди, В. А. Моцарт упоминаются в тексте без всякого почтения, с использованием игры слов: «Что-нибудь из другой / оперы – типа Верди» [Бродский 2018: 80]; «Что-нибудь про спираль / в башне. И про араба / и про его сераль» [Бродский 2018: 81] (во втором примере присутствует отсылка к сюжету оперы В. А. Моцарта «Похищение из сераля»). В стихотворении сочетаются драматизм и ирония, своей образностью оно отсылает к опере, пению, голосу и само по себе является арией, только травестированной: вместо высоких чувств и «сладкого» пения – отрывистая «четка» и «пение сироты».

Опера не раз становилась объектом пародии как наиболее «искусственный» жанр, настолько далекий от действительности, что его восприятие неподготовленным зрителем приводит к комическому эффекту. Он использовался И. Ф. Горбуновым, М. А. Булгаковым, описавшими восприятие «Травиаты» Дж. Верди купцом и красноармейцем и использовавшими схожие приемы: «Опера, рассчитанная на постановку и описание “высоким стилем”, где бушуют высокие страсти (им соответствуют либретто и музыка), пересказывается “низким стилем” – бытовой, малограмотной речью» [Сариева 2020: 70]. У И. А. Бродского нарочито сниженная речь имеет целью не пародирование оперы как жанра, а снижение накала переживаний героя, однако сохранение в заглавии смыслового ореола высокого и самого «нежизненного» жанра должно свидетельствовать, что сила чувства все-таки есть. Так высокий пафос одновременно и создается, и отрицается.

Одно из стихотворений 1961 г. И. А. Бродский озаглавил «**Июльское интермеццо**». Интермеццо является вставной частью оперы, оркестровым эпизодом. Слово произошло от лат. *intermedius* – находящийся посреди, промежуточный, буквально *intermezzo* означает «перерыв». В стихотворении И. А. Бродского можно отметить использование именно словарного значения, с которым соотносится указание на время и содержанием в целом: июль – середина лета, промежуток между концом лета и началом осени, в стихотворении говорится об ушедших людях и новой жизни («Куда они все исчезли?..», «Ну, звени, звени, новая жизнь, над моим плачем...»). Стихотворение написано неравносложным рифмованным стихом. Под конец, со сменой настроения – от печали утрат к приветствию нового – ритм ускоряется. Это напоминает движение му-

зыкальной темы. На лексическом уровне тоже отображается музыкальность: повторение форм глагола «шуметь» и «звенеть» («шумит в листьях», «чужие квартиры звенят над моей болью», «звени, звени, новая жизнь», «чужому шуму», «шуми надо мной»). И сам лирический сюжет означает остановку для раздумья, воспоминания.

Стихотворение «**Менуэт**» (1965), на наш взгляд, получило своё заглавие по сходным причинам. Менуэт с французского переводится как «маленький», «незначительный». Стихотворение И. А. Бродского небольшое по размеру (3 катрена), имеет подзаголовок «Набросок». Таким образом, вновь можно понимать использование названия музыкального жанра в его словарном значении. В то же время в тексте обнаруживаются некоторые черты, которые ассоциативно связывают стихотворный текст с определённым типом музыкального произведения: написанное ямбом, оно очень легкое, воздушное, напоминает одноименный танец, состоящий из маленьких шажков. Однако это лишь ассоциативное сближение, структурно в тексте менуэт ничто не напоминает (менуэты пишутся трехдольным размером). Более важен подзаголовок «Набросок», поскольку «Менуэт» И. А. Бродского лишь намечает ряд образов, не развивая их. Однако это жанрообозначение также не традиционно для поэзии, где с начала XIX в. большое распространение получил жанр отрывка (см. [Зейферт 2014]). «Набросок» – это эскиз к будущей работе, незавершенное, предельно лаконичное и схематичное произведение изобразительного искусства.

Жанровое обозначение «набросок» встречается в более позднем стихотворении И. А. Бродского, где непосредственно связано с изображением – картиной страны, которую не принимает поэт («Пускай Художник, паразит, / другой пейзаж изобразит», 1972). В «Менуэте» нет непосредственной связи с содержанием – ни музыкальным, ни изобразительным. Однако в тексте встречаются мотивы, которые позднее будут использованы поэтом (см. [Верина 2018: 15]): например, «И табурет сливается с постелью. / И город выколот из глаз метелью» [Бродский 2001, т. II: 122] отзовется в стихотворении 1970 г. «Aqua vita nuova»: «...Что память из зрачка / не выколоть» [Бродский 2001, т. II: 396]. То есть «набросок» может иметь здесь собственное значение заготовки, фиксации нескольких незавершенных образов.

В поэзии И. А. Бродского есть два цикла с одинаковой квазижанровой номинацией: «**Литовский дивертисмент**» (1971) и «**Мексиканский дивертисмент**» (1975). Каждый из циклов содержит в себе семь стихов, на первый взгляд, неоднородных по своей структуре и содержанию. «Литовский дивертисмент» состоит из таких стихотворений, как «Вступление», «Леиклос», «Кафе “Неринга”», «Герб»,

«Amicum-philosophum de melancholia, mania et plica polonica», «Palangen» и «Dominikanaj», а «Мексиканский дивертисмент» имеет в своем составе следующие стихотворения: «Гуернавака», «1867», «Мерида», «В отеле “Континенталь”», «Мексиканский романсеро», «К Евгению» и «Заметка для энциклопедии». Музыкальный дивертисмент представляет собой ряд концертных номеров, составляющих увеселительную программу. «Количество частей в дивертисменте бывало различным – от одной и до 12; в большинстве дивертисментов их от 4 до 10. Как музыкальный жанр дивертисмент соединяет в себе черты сонаты и сюиты, более приближаясь к сонате. В них постоянно включаются типичные для сонаты части – сонатное allegro, вариации, менуэт, рондо и т.д. (мн. ранние сочинения, названные дивертисментом, в действительности представляют собой сонаты). В то же время колеблющееся (часто большое) количество частей и широкое применение в дивертисменте танцевальных форм сближают их с сюитой, в особенности с такой ее разновидностью, как серенада» [Келдыш 1974: 238]. Все стихи двух циклов лёгкие, написанные как бы полушутливо, с иронией, но в то же время поэт рассматривает здесь серьёзные темы.

В «Литовском дивертисменте» наиболее ярко видны основные черты поэтики И. А. Бродского: «Причудливость мысли Бродского, его ироническая риторика, острота и остраненность образов, культ приема и концепта» [Венцлова 2012: 442]. Т. Венцлова говорит здесь о барокко: «Описание поэтики барокко можно также считать кратким и приблизительным описанием поэтики И. А. Бродского – и, пожалуй, в особенности “Литовского дивертисмента” (вспомним, что жанр литературных путешествий – тоже в значительной степени барочный жанр). Вильнюс оказался прекрасным полем для испытания этой поэтики. Это город барочной архитектуры» [Венцлова 2012: 442].

Содержание цикла «Мексиканский дивертисмент» затрагивает историю и культуру Мексики. Сквозь историческую призму И. А. Бродский хочет передать нечто неизменное в судьбе страны. (Особенно выразительно эта идея представлена в заключительном стихотворении «Заметка для энциклопедии»). Цикл напоминает жанр путевых записок, но при этом в нём присутствуют черты музыкального жанра. Описание образов исторических деятелей сопровождается разными музыкальными темами. Образы «М.» (Максимилиана Габсбурга) и Хуареца (Бенито Хуареса) появляются под звуки танго («В ночном саду под гроздью зреющего манго / Максимилян танцует то, что станет танго»); в «Мексиканском романсеро» «...бродячий оркестр в беседке / Горланит “Гвадалахару”». Также видится и связь собственно с жанром дивертисмента, если понимать его как строгую му-

зыкальную форму, имеющую вид «Аллегро-Менуэт-Анданте-Менуэт-Аллегро». Это можно проследить на уровне построения и расположения стихотворений. Например, в «Литовском дивертисменте» 1-я часть связана с 7-й, 2-я – с 6-й, 3-я – с 5-й, а 4-я является центральной. Эта связь строится как на сходстве тем и настроений, так и на контрастах структуры и ритма. А в «Мексиканском дивертисменте» есть и общая, сквозная тема, соединяющая все части: неотвратимая жестокость исторических событий и процессов.

Особый случай составляют колыбельные И. А. Бродского («Колыбельная Трескового мыса», «Родила тебя в пустыне...», «Зимний вечер лампу жжет...»). Колыбельные песни имеют фольклорное происхождение, для них, в первую очередь, важен ритм, так как они были предназначены для убаюкивания младенца. Л. Н. Тихомирова, исследовавшая литературные колыбельные, полагает, что они сохраняют «основной жанровый признак – обеспечение адресату песни перехода в состояние сна – и, как правило, воспроизводят мелодику, ритмический рисунок, отчасти сюжетные схемы, мотивы, персонажное поле и даже многие речевые формулы – маркеры жанра» [Тихомирова 2012: 367]. Стихотворение **«Колыбельная» («Родила тебя в пустыне...»)** (1992) сохраняет такой покачивающийся, монотонный ритм. Он достигается с помощью анафор (повторяется слово «привыкай», как в колыбельной «баю бай»). В этом случае жанровое имя и жанровое содержание совпадают: мать обращается к младенцу, в стихотворении есть ночь и звезды («той звезде», «к звезде, льющей свет»). Но это не просто колыбельная, а слова, обращенные матерью к младенцу-Христу, хотя их образы предельно обобщены и евангельские мотивы лишь намечены.

Более ранняя **«Колыбельная Трескового Мыса» (1975)** – один из самых трудных для понимания текстов И. А. Бродского. Сам поэт говорил, что начал писать это стихотворение как «стихи на случай» – к предстоящему 200-летию США. Тогда возникает вопрос: при чём тут колыбельная? Сюжет и содержание этого стихотворения (эмиграция, состояние лирического героя, пейзажи, философские вопросы) никак не соотносятся с понятием «колыбельной». Лишь самое начало ясно обозначает время – наступление ночи.

Д. Ахапкин в своём разборе «Колыбельной» привёл слова собеседника И. А. Бродского о том, что в «Колыбельной Трескового мыса» «все кажется тяжелым, наркотическим, не имеющим сил проснуться» (цит. по [Ахапкин]). На что поэт ответил, что «Колыбельную Трескового мыса» он «писал не как стихотворение, имеющее начало и конец, а как некоторую лирическую последовательность. Это скорее партия фортепиано, чем ария. Я написал это стихотворение по случаю двух-

сотлетия [Соединенных Штатов], понимаете, подумал и я: почему бы мне не написать что-нибудь? Там есть один образ, где, как мне кажется, я нарисовал Звезды и Полосы» [Бродский 2000: 265]. Бродский дал музыкальное определение данного стихотворения – «партия фортепиано». Что-то бесконечное, переливающееся, успокаивающее. Эти характеристики сохраняют «основной признак колыбельных – нацеленность на погружение адресата в состояние сна» [Тихомирова 2012: 368].

Но и на структурном и образном уровнях можно найти признаки колыбельной песни. «Колыбельная Трескового Мыса» состоит из 12 частей. Во-первых, описание Трескового Мыса постоянно чередуется с рассказом о прошлом лирического героя. Такая же структура и у колыбельной: описание пейзажа чередуется с обращением к ребёнку или рассказом о его прошлом/будущем. Во-вторых, во всём стихотворении есть несколько ключевых слов («духота», «Империя», «треска»), которые связывают части воедино. Это напоминает повторы в колыбельных. И в-третьих, стихотворение наполнено основными образами колыбельных: ночи, месяца, звезд и неба.

Еще одно интересное для анализа стихотворение, имеющее музыкальное заглавие, – «Квинтет» (1977). Квинтет представляет собой музыкальное произведение для пяти голосов или инструментов, и стихотворение И. А. Бродского композиционно делится на 5 частей. Основной образ, который соединяет все части, – «подергивающееся веко» – упоминается тоже пять раз. Зрение здесь противопоставляется голосу, а точнее, голосам. Каждая часть стихотворения наполнена различными звуками и голосами: крики детей, «невнятные причитанья», «говорящая по-южному, нараспев, обезьянка», «лай дворняг», «жужжанье мух», «пассажи виолончели», «жжу цеце». Все имеет свой голос, кроме лирического героя с его «одиноким веком». Он как бы наблюдает за всем со стороны. Пятеричность композиции непосредственно объясняет название. Но голосов в стихотворении гораздо больше пяти, и они не складываются в ансамбль.

«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» состоит из 21 самостоятельной части. Как и «Литовский дивертисмент», это произведение – развернутая рефлексия о судьбе и поэзии в пространстве одной страны. При этом в «Литовском дивертисменте» акцент сделан на судьбе, а в «Литовском ноктюрне» – на поэзии.

В «Литовском ноктюрне» мы можем найти многочисленные параллели с музыкальным жанром. Ноктюрн – пьесы лирического, мечтательного характера, певучие и широко развитые мелодии, слово означает «ночной, ночная песня». Ноктюрны не имели строгой формы, и стихотворение И. А. Бродского написано в свободной, плавной манере.

Музыкальный ноктюрн имел мрачный, потусторонний оттенок. По своему настроению и темам стихотворение можно описать как что-то ночное и призрачное. Призрак же и является одним из основных образов: «Призрак бродит бесцельно по Каунасу...», «Не завидуй. Причисли // привиденье к родне...» [Бродский 2018: 43].

В первой части появляется главная партия – звуки гаммы («до-ре-ми-фа- соль-ля-си-до»). Они задают общее настроение всего стихотворения. В третьей части мы можем заметить образ средневекового ноктюрна, которым называли часть религиозной службы («Из костелов бредут, хороня запятые // свечек в скобках ладоней» [Бродский 2018: 37]). Далее в частях появляются разные побочные голоса («чуть картавей, чуть выше октавой...»), «по стеклу барабана», «микрофоны спецслужбы в квартире певца / пишут скрежет матраца и всплески мотива / общей песни без слов» [Бродский 2018: 39]). Центральной частью «ноктюрна» и его кульминацией является 17-я часть («Муза, прими / эту арию следствия, петую в ухо причине, / то есть песнь двойнику, / и взгляни на нее и ее до-ре-ми...» [Бродский 2018: 44]). Все эти побочные голоса с основной партией образуют гармоничную музыкальность.

В заключение кратко рассмотрим стихотворение «**Полонез: вариация**» (1981). Оно посвящено З.К. – Зофье Капуциньской, польской подруге поэта. Полонез – это польский танец и особая музыкальная форма. Три части стихотворения (три вариации) напоминают движения танца, состоящего из трёх основных шагов. В стихотворении упоминается Ф. Шопен («в пианино ушедшего Фредерика»), польский композитор, в творчестве которого полонез получил широкое развитие.

Стихотворение написано как отклик на политические события, когда коммунистическое правительство ввело в стране военное положение – это 1981-й год. Это явствует из первых строк, дальнейшее же развитие текста лишь поддерживает общий печальный тон и мотивы разлуки. Подзаголовок «вариация» – один из частотных у И. А. Бродского. Сам строй его «больших стихотворений» подразумевает повторение, возвращение к одним и тем же мотивам, их развитие, подобно тому, как в музыкальных вариациях одна тема излагается разными средствами. В данном же случае возможно подключение и ещё одного смыслового оттенка: И. А. Бродский мог написать свой «Полонез» как вариацию на уже существующий, пожалуй, самый известный полонез – «Прощание с родиной» М. К. Огинского, написанный в результате вынужденного отъезда композитора из Речи Посполитой после того, как российские войска подавили восстание 1794 г.

В поэзии И. А. Бродского существует большое количество квазижанровых номинаций. Проанализировав ряд стихотворений, озагла-

ленных как музыкальные жанры, мы пришли к выводу, что на структурном, метрическом, содержательном или образном уровнях тексты отражают специфику музыкальных произведений, их основные признаки, заложенные в названии. Использование музыкальных номинаций не является повторением жанровых черт, а отражает те или иные важные для поэта смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

Ахапкин Д. «Колыбельная Трескового мыса»: открытие Америки Иосифа Бродского // Новое лит. обозрение. 2017. № 6 (148). [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19839/ (дата обращения 14.03.2021).

Бродский И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 258-273.

Бродский И. Полн. собр. соч.: в 7 т. СПб.: Пушкин. фонд, 2001-2003. Т. 2. 2001. 441 с. Т. 6. 2003. 456 с.

Бродский И. Стихотворения и поэмы : в 2 т. Т. 2 / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Л. Лосева. СПб.: Изд. группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2018. 672 с.

Венцлова Т. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М.: Новое лит. обозрение, 2012. 624 с.

Верина У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии конца XX – начала XXI в. : дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2019. 307 с.

Верина У. Ю. Следы оригинальных идиостилей в поэтических переводах (стихотворение Т. Венцловой «Памяти поэта. Вариант» в интерпретации И. Бродского и А. Герасимовой) // Вестник Пермского ун-та. Сер. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10. Вып. 4. С. 13-19.

Зейферт Е. И. Неизвестные жанры «золотого» века русской поэзии. Романтический отрывок: учеб. пособие. М.: ФЛИНТА, 2014. 380 с.

Зырянов О. В. Жанровое самосознание Бродского (к вопросу о жанровой авторефлексии поэта) // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 50-62.

Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Сов. энцикл.; Сов. композитор, 1974. 958 стб.

Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского / 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Журнал «Звезда», 2007. 357 с.

Самсонова Т. П. Музыкальные аллюзии в поэзии Иосифа Бродского // Царскосельские чтения. 2016. № XX. С. 187-191.

Сариева Е. А. «Травиата» в оперных пародиях // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 67-77.

Тихомирова Л. Н. Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 367-372.

Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. М.: Альта-Принт, 2005. 1239 с.

REFERENCES

Akhapkin D. «Kolybel'naya Treskovogo mysa»: otkrytie Ameriki Iosifa Brodskogo // *Novoe lit. obozrenie*. 2017. № 6 (148). [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19839/ (data obrashcheniya 14.03.2021).

Brodskiy I. Bol'shaya kniga interv'yu. M.: Zakharov, 2000. S. 258-273.

Brodskiy I. Poln. sobr. soch.: v 7 t. SPb.: Pushkin. fond, 2001-2003. T. 2. 2001. 441 s. T. 6. 2003. 456 s.

Brodskiy I. Stikhotvoreniya i poemyy : v 2 t. T. 2 / vstup. stat'ya, sost., podg. teksta, primech. L. Loseva. SPb.: Izd. gruppy «Lenizdat», «Knizhnaya laboratoriya», 2018. 672 s.

Ventslova T. Sobesedniki na piru. Literaturovedcheskie raboty. M.: *Novoe lit. obozrenie*, 2012. 624 s.

Verina U. Yu. Obnovlenie zhanrovoy sistemy russkoy poezii kontsa KhKh – nachala KhKhI v. : diss. ... d-ra filol. nauk. M., 2019. 307 s.

Verina U. Yu. Sledy original'nykh idiosstiley v poeticheskikh perevodakh (stikhotvorenie T. Ventslovy «Pamyati poeta. Variant» v interpretatsii I. Brodskogo i A. Gerasimovoy) // *Vestnik Permskogo un-ta. Ser. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2018. T. 10. Vyp. 4. S. 13-19.

Zeyfert E. I. Neizvestnye zhanry «zolotogo» veka russkoy poezii. Romanticheskyy otrivok: ucheb. posobie. M.: FLINTA, 2014. 380 s.

Zyryanov O. V. Zhanrovoye samosoznanie Brodskogo (k voprosu o zhanrovoy avtorefleksii poeta) // Iosif Brodskiy: problemy poeti-ki: sb. nauch. tr. i materialov / red.: A. G. Stepanov, I. V. Fomenko, S. Yu. Artemova. M.: *Novoe lit. obozrenie*, 2012. S. 50-62.

Muzikal'naya entsiklopediya: v 6 t. / gl. red. Yu. V. Keldysh. T. 2. M.: Sov. entsikl.; Sov. kompozitor, 1974. 958 stb.

Petrushanskaya E. M. Muzykal'nyy mir Iosifa Brodskogo / 2-e izd., ispr. i dop. SPb.: Zhurnal «Zvezda», 2007. 357 s.

Samsonova T. P. Muzykal'nye allyuzii v poezii Iosifa Brodskogo // *Tsarskosel'skie chteniya*. 2016. № XX. S. 187-191.

Sarieva E. A. «Traviata» v opernykh parodiyakh // *Teatr. Zhivo-pis'. Kino. Muzyka*. 2020. № 4. S. 67-77.

Tikhomirova L. N. Literaturnaya kolybel'naya pesnya kak zhanr «nochnoy» poezii // Dergachevskie chteniya – 2011. Russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: materialy X Vseros. nauch. konf. Ekaterinburg, 2012. T. 2. S. 367-372.

Ushakov D. N. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka. M.: Al'ta-Print, 2005. 1239 s.

Научный руководитель: Верина У. Ю., д.ф.н., доцент, доцент Белорусского государственного университета

Данные об авторе

Author's information

Полякова Виктория Викторовна – студентка 3 курса филологического факультета Белорусского государственного университета.

E-mail: vika.jerry.polykova@mail.ru

Poliakova Viktoria Viktorovna – 3rd year student of the Faculty of Philology of the Belarusian State University.

E-mail: vika.jerry.polykova@mail.ru

Джапашева М. Б.

ORCID ID: 0000-0002-5537-0039

Нур-Султан, Казахстан

E-mail: madina.dzhasheva@mail.ru

УДК 821.161.1-31(Прилепин З.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_12

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ЧЕРНАЯ ОБЕЗЬЯНА»

Аннотация. Статья посвящена сюжетно-композиционным особенностям романа Захара Прилепина «Черная обезьяна». В публикации обращено внимание на взаимосвязь жанровой парадигмы произведения и его структуры. Мы выделили в романе наличие двух сюжетных линий: первая – внутренние переживания главного героя, вторая – журналистское расследование о «детях-убийцах». Основываясь на анализ сюжета произведения, выявлено применение писателем нарративных стратегий нескольких жанров: триллера, социального и психологического романов. Подобный выбор нарратива привёл к усложнению композиции вставными новеллами и симулякром. Симуляция играет важную роль в создании трехуровневой композиции романа. Такая архитектура произведения позволяет постепенно раскрыть социальную и психологическую проблематику романа. Посредством внедрения мотивов «сошествия в ад» и «освобождения» на каждом уровне произведения раскрывается основной пафос романа «Черная обезьяна».

Ключевые слова: романы; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; композиция романа; нарративные стратегии; симуляция.

Japasheva M. B.

Nur-Sultan, Kazakhstan

SUBJECT-COMPOSITIONAL FEATURES OF THE NOVEL BY ZAKHAR PRILEPIN “THE BLACK MONKEY”

Abstract. The article is devoted to the plot and compositional features of Zakhar Prilepin's novel “The Black Monkey”. The publication drew attention to the relationship between the genre paradigm of the work and its structure. We have highlighted the presence of two storylines in the novel: the first is the inner experiences of the protagonist, the second is the journalistic investigation of the “slayer children”. Based on the analysis of the plot of the work, the author revealed the use of narrative strategies of several genres by the writer: thriller, social and psychological novels. The choice of narrative led to the complication of composition with inserted novellas and simulacrum. Simulation plays an important role in creating the novel's three-tiered composition. This architecture of the work allows to gradually reveal the social and psychological problems of the novel. Through the introduction of the motives of “descent into hell” and “liberation” at each compositional level of the work, the main pathos of the novel “The Black Monkey” is revealed.

Keywords: novels; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; the composition of the novel; narrative strategies; simulation.

«Черная обезьяна» – роман, в центре внимания которого журналист, ведущий расследование о детях-убийцах. Поиск истины приводит героя сначала в лабораторию, где держат опасных преступников и детей, не знающих разницы между добром и злом, затем в деревню к маленькому мальчику – сыну проститутки Оксаны, позже в город Велемир, где «недоростки» вырезали целый подъезд. Параллельно с этим мы узнаём о семейной жизни героя, отношениях с женой и детьми, о тайной связи с любовницей Алей и взаимодействии с окружением. Проблемы, решение которых он пытается найти, заставляют героя усомниться в привычной действительности. Реальность, превратившаяся в театр абсурда, подводит героя к краю бездны, оставив без семьи, веры в людей и осознания чёткого ориентира, оставив лишь путь. Приведёт ли он куда-нибудь автор умалчивает:

«Даже при наличии билета возможность контроля все равно тревожит.

Нужно быть внимательным. Мне еще долго ехать» [Прилепин 2018 : 287].

Основная сюжетная линия разворачивает перед нами историю безымянного героя, который потерялся и пытается понять, где он сейчас:

«Бредешь, за собой тянешь нитку, истончаешься сам, кажется, вот-вот станешь меньше игольного ушка, меньше нитки, просочившейся туда и разъятой на тысячу тонких нитей – тоньше самой тонкой из них, – и вдруг вырвешься за пределы себя, не в сторону небытия, а в противоположную – в сторону недобытия, где всё объяснят» [Прилепин 2018 : 5].

Прослеживая взгляд героя на окружающую реальность, мы можем установить границы личной жизни протагониста, увидеть его внутренний мир. Здесь важными являются эпизоды, описывающие события детства главного героя: описание квартиры, полной живности (от кошки до тараканов и мух); воспоминания об убийстве голубей с соседскими мальчишками; чувственные сцены с любовницей и полные безразличия сцены с женой и т.п.

Другая сюжетная линия разворачивается с началом журналистского расследования, благодаря которой мы погружаемся в мир, где существуют дети-убийцы. Важными представляются эпизоды, обнажающие «отрезки жизни» детей, сталкивающихся с насилием: история африканского мальчика, которого забрали из семьи повстанцы, чтобы воевать против миротворцев; история мальчика из средневекового города, который осаждают «недоростки»; убийства людей в подъезде детьми-подростками. Данные сюжетные линии связаны общностью мотивов насилия, распада семейных взаимоотношений, угнетения.

Мы предприняли попытку проанализировать произведение сквозь призму его сюжета и композиции. Повествование у З. Прилепина нелинейно: главную сюжетную линию «разрывают» вставные новеллы о детях-убийцах, также автор обращается к приёму ретроспекции, погружая нас в воспоминания героя.

Говоря о сюжетно-композиционных особенностях романа, мы хотим обратить внимание на то, как сюжет влияет на композицию произведения З. Прилепина. Поэтому постараемся найти связь сюжета с жанровой парадигмой произведения и рассмотреть, как эта связь отражается на композиции произведения.

Данному роману посвящены работы, в которых исследуются мотивы насилия, тема семьи, жанровые трансформации и т.д.

В русле нашего исследования интересна работа Н. Л. Самосюк [2], где автор говорит о нарративных моделях триллера и социально-публицистического романа, которые использует

З. Прилепин. Исследователь отмечает, что сюжет произведения строится на несоответствии между реальностью и представлением о ней. По мнению автора, «...именно внедрение в текст фэйковых, то есть симулятивных элементов обуславливает в произведении искажение в восприятии реальности» [Самосюк 2019 : 323]. Н. Л. Самосюк отмечает, что расследование происшествий, связанных с детьми-убийцами является симуляцией реальности. Герой беспрекословно верит рассказам о «недоростках», которые убивают и не испытывают жалости. Таким образом автор приходит к тому, что «смена жанровых парадигм происходит за счет смены нарративных стратегий» [Самосюк 2019 : 324].

Согласимся с исследователем, что особенности парадигмы триллера, затмевают собой социальную проблематику. История детей-убийц отвлекает читателя от проблемы в жизни героя. Возникает вопрос: какую роль играет выбор автором такой нарративной стратегии?

На наш взгляд, переживания и поиски главного героя являются основой сюжета. Нарративная стратегия романа предполагает, что мы знакомимся с миром произведения с точки зрения главного героя. Выше мы упоминали, что сюжетная линия с детьми-убийцами относится к симуляции реальности, но здесь важно то, кто выдумывает эту реальность. Больное сознание главного героя не может воспринимать реальность адекватно, поэтому в качестве дополнительной опоры в романе возникают вставные сюжеты с «детьми-убийцами». Герой говорит о себе:

«Потом живу и думаю: это было или я это придумал? Таких событий все больше, они уже не вмещаются в одну жизнь, жизнь набухает, рвет швы, отовсюду лезет ее вновь нарощенное мясо» [Прилепин 2018 : 59].

Протагонист не знает, кто он есть, и задаётся этим вопросом на протяжении всего романа.

Трагизм ситуации героя заключается в том, что вместо понимания самого себя он заблуждается всё больше, отвлекаясь на несуществующие вещи. Симуляция не может дать ответов на волнующие вопросы. Критическим для протагониста является момент осознания того, что всё его окружение обманывало его, а он с легкостью обманывался.

«– Слушайте, а то, что вы мне рассказывали про детей, захвативших город, – вдруг вспомнил я. – Это что?

– Миф, дешевка, – махнул рукой профессор. – Только необразованный человек вроде вас мог это слушать...» [Прилепин 2018 : 271].

В работе О. А. Гримовой, посвящённой роману «Черная обезьяна», автор приходит к следующему выводу: «...базовой интригой ро-

мана становится энигматическая. Прослеживая ее, читательское сознание должно ориентироваться не на “путеводную нить” сюжета, а на целую систему сложно соотнесенных друг с другом мотивов, которые, с одной стороны, помогают моделировать мироощущение “распадающейся” личности, а с другой, сохраняют от распада анализируемый текст» [Гримова 2019 : 249].

В произведении есть два мотива, которые автор усиливает посредством рефрена: первый условно назовем – «сошествие в ад», и второй – «желание освободиться» от реальности.

Мотив «сошествия в ад» прослеживается в образе главного героя. Безымянный журналист написал три политических романа: «Листопад», «Спад», «Сад». Цепочку названий произведений героя можно продолжить названием «Ад», не зря он говорит о нем так:

«...ожидался четвертый, и я спускался в него, как в скважину» [Прилепин 2018 : 49].

Ад пророчит один из жильцов дома, где было совершено убийство детьми:

«Это ад, парень, когда горит лицо. У нас у всех будут гореть лица... Глаза сгорят... Может, это за меня всех остальных здесь наказали?» [Прилепин 2018 : 71].

На наш взгляд, ад выступает здесь как метафора худшей жизни, «недобытия». Профессор говорит главному герою:

«Никто вам не говорил, что недоростки, которыми я занимаюсь, убили кого-то, – сказал профессор. – Вы, кажется, хотели себе придумать какой-нибудь другой ад, взамен собственного?» [Прилепин 2018 : 269].

Желание освободиться от оков противной реальности ярко выражено в словах:

«Хоть бы кто-нибудь пришел и убил нас всех!» [Прилепин 2018 : 281].

Данные слова повторяются и в вставных новеллах о детях-убийцах. Смерть представляется как освобождение.

3. Прилепин, описывая две реальности, использует элементы различных жанровых стратегий. Таким образом, мы можем говорить о том, как форма произведения отражает его проблематику, влияя на композицию романа. Изобразим это в виде таблицы (см. Таблицу 1).

Композиционные уровни в романе «Черная обезьяна»

Жанр	Доминанта	Сюжетные линии
Триллер	Журналистское расследование, интрига	Сюжет о детях-убийцах
Социальный роман	Кризис семьи	Герой избегает детей и жену, ищет утешение в любовнице. Смерть проститутки Оксаны и история ее больного сына.
		Предательство любовницы, потеря детей.
Психологический роман	Внутренние переживания героя	Потеря себя. «Обращение» в черную обезьяну.
		Герой не может преодолеть внутренний кризис.

Таблица 1

Сюжет о детях-убийцах лежит на поверхности в произведении З. Прилепина. Вставные новеллы и реальность, в которой существует главный герой, объединяет образ детей-убийц. Недоростки предстают безжалостными карателями. В рассказе о детях африканской глубинки это подчеркивается повтором предложения «Это было смешно», при совершении убийства или проявлении жестокости. Нападение «людей малого роста» на средневековый город сопровождается убийством всех людей без разбора.

Посредством интриги автор приковывает внимание к личности протагониста, так как сквозь призму его сознания мы воспринимаем текст. Постепенно перед нами раскрывается проблематика, касающаяся кризиса института семьи. Мы воспринимаем героя не просто как личность и журналиста, а как неверного мужа и отца, который не интересуется своими детьми:

«– Пап, ты меня любишь?

Вместо «ш» она произносит «с» – «любис».

– Нет, не люблю, – сам себе удивившись и не думая о смысле произносимого, вдруг ответил я, пошевеливая сковородой с яичницей» [Прилепин 2018 : 22].

Социальная проблематика проявляется не только в кризисе института семьи, но и в эпизодах, связанных с проституткой Оксаной, сутенёрами и подкупными полицейскими. Все это автор преподносит как само собой разумеющиеся вещи в данном обществе.

Подобно тому, как развивается мотив «сошествия в ад», главный герой оказывается в большем кризисе: любовница предаёт, а жена исчезает вместе с детьми. Мотив потери усугубляется на следующем уровне, когда герой теряет связь не только с окружающими его людьми, но и с самим собой.

«Имя, как его имя, ребенок мой, как тебя позвать. Ну как же ты, как же тебя, я же тебя звал раньше, ты откликался, перестань, пожалуйста, я сейчас приду...

– Ы! – крикнул я. – Ы-ы-ы!» [Прилепин 2018 : 285].

На наш взгляд, описание ребенка – это описание внутреннего состояния героя. К такому заключению нас подталкивает начало, в котором автор упоминает запах молока, а в конце мы уже замечаем, что молоко скисшее, запахи голубятни и собачатины – запахи, которые окружали героя в детстве.

Роман З. Прилепина обильно снабжён мотивами насилия, потерянности, которые служат индикаторами ничтожности главного героя, жизнь которого строится на лжи, потаканию плотским желаниям, отсутствию любви к ближнему. Что такой человек есть ничто, как чёрная обезьяна, внутри которой спрятан ребёнок, с которым утеряна связь:

«Сынок, это ад, – сказали мне. – Ты в аду, сынок» [Прилепин 2018 : 285].

Таким образом, мы можем сказать, что сюжет, который строится с использованием фантомной реальности, требует от композиции романа материала, на котором будет строиться симуляция. Поэтому канву повествования разрывают истории об африканских недоростках и средневековом городе. Эти эпизоды создают контекст, на котором строится «недобытие» в романе. Симуляция воспринимается как реальность – реальность как добытие.

ЛИТЕРАТУРА

Гримова О. А. Особенности организации нарративной интриги в романе З. Прилепина «Черная обезьяна» // Новый филологический вестник. 2019. № 1(48). С. 238-249.

Прилепин З. Черная обезьяна. М.: Издательство АСТ, 2018. 287 с.

Самосюк Н. Л. Формирование фантомной реальности путем жанровой мутации в романе Захара Прилепина «Черная обезьяна» // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX-XXI вв.: коллективная монография. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 322-326.

REFERENCES

Grimova O. A. Osobennosti organizatsii narrativnoy intrigi v romane Z. Prilepina «Chernaya obez'yana» // Novyy filologicheskiy vestnik. 2019. № 1(48). S. 238-249.

Prilepin Z. Chernaya obez'yana. M.: Izdatel'stvo AST, 2018. 287 s.

Samosyuk N. L. Formirovanie fantomnoy real'nosti putem zhanrovoy mutatsii v romane Zakhara Prilepina «Chernaya obez'yana» // Paradigmy perekhodnosti i obrazy fantasticheskogo mira v khudozhestvennom prostranstve XIX-KhKhI vv.: kollektivnaya monografiya. Nizhniy Novgorod: Natsional'nyy issledovatel'skiy Nizhegorodskiy gosudarstvennyy universitet im. N. I. Lobachevskogo, 2019. S. 322-326.

Научный руководитель: Шашкина Г. З., к.ф.н., проф. кафедры русской филологии ЕНУ им. Л. Н. Гумилева.

Данные об авторе

Author's information

Джапашева Мадина Болатовна – магистрант 2 курса Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева
E-mail: madina.dzhapasheva@mail.ru

Japasheva Madina Bolatovna – 2nd year master's student ENU L.N.Gumilyov,
E-mail: madina.dzhapasheva@mail.ru

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Лысенко Е. А.

ORCID ID: 0000-0002-0961-0935

Москва, Россия

e-mail: elena.ly98@yandex.ru

УДК 821.111-1(Шекспир У.):821.161.1

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_13

«ШЕКСПИР, РАССКАЗАННЫЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ» И ЕГО АНГЛИЙСКИЕ ПРЕТЕКСТЫ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена изучению истории эмоций и устойчивых форм их проявления – эмоциональных стандартов, отражённых в произведениях художественной литературы. Объектом нашего исследования стало первое русское издание книги Чарлза и Мэри Лэм «Истории из Шекспира» («Tales from Shakespeare», 1807), которое вышло без имени переводчика в 1865 году под названием «Шекспир, рассказанный детям». Благодаря этой книге юные читатели смогли познакомиться со всеми шекспировскими сюжетами, как историческими, так и сказочно-волшебными. Изучение этого важного элемента шекспировской рецепции в России только начинается, и нами впервые предпринимается сравнительное изучение эмоций героев поздней трагикомедии «Буря» и их отражение в оригинальном и переводном тексте книги Лэм. В центре внимания находятся два наиболее интересных для читателей XIX века аспекта пьесы – фантастика, представленная прежде всего фольклорным образом воздушного духа Ариэля, и идеализированная любовь Миранды и Фердинанда. Первый подвергается значительной трансформации в книге Лэм, в результате которой своенравный проказник становится кротким и безобидным. Русский переводчик, напротив, приближает текст адаптации к оригиналу, выделяя злые шутки Ариэля. Чувства молодых людей подаются в пересказе в духе чопорной георгианской культуры, что в неприкосновенности переходит в русскую версию. Таким образом, эмоциональность У. Шекспира резко преобразуется в европейской и русской культуре XIX века, что находит отражение не только во «взрослых» версиях пьес, но и первых детских адаптациях.

Ключевые слова: эмоциология; эмоциональные стандарты; эмоции; эмоциональные состояния; литературный перевод; русская литература; английская поэзия; английские поэты; поэтическое творчество; юные читатели; литературные герои.

Lysenko E. A.

Moscow, Russia

“SHAKESPEARE TOLD TO CHILDREN” AND ITS ENGLISH PRETEXTS: A COMPARATIVE STUDY OF EMOTIONAL CULTURE

Abstract. The article examines history of emotions and the stable forms of their expression, e. g. emotional standards reflected in works of fiction. My research covers the first Russian translation of Charles and Mary Lamb’s “Tales from Shakespeare” (1807) published anonymously in 1865 under the title “Shakespeare Told to Children”. It is the book that made youths be acquainted with all Shakespeare’s plots, both historical and fairy-tale. Studying this important element of reception of Shakespeare in Russia has been started, so for the first time, I perform a comparative study of Shakespearean characters’ emotions and their reflection in the original and Russian versions of the Lambs’ book. Two aspects of the play, most interesting to the 19th century readers, are central: the fantastic exemplified by the folklore-grounded airy spirit Ariel and the idealized love between Miranda and Ferdinand. The first is substantially transformed in the Lambs’ book, resulting in making the wayward rogue gentle and harmless. On the contrary, the Russian translator drives the adaptation back to the original version with Ariel’s unkind jokes. The young couple’s feelings are retold in the vein of the prudish Georgian culture, which stays intact in the Russian version. Thus, the Shakespearean emotionality is drastically transfigured in the 19th-century European and Russian culture and reflected not only in the “adult” versions of the plays, but also in early adaptations for children.

Keywords: novels; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; the composition of the novel; narrative strategies; simulation.

Эмоциональная сфера культуры стала объектом исследования не так давно. Так, Ю. М. Лотман в работе «Декабрист в повседневной жизни» замечает, что «общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами» [Лотман 1975: 26]. Это означает, что поведение человека зависимо от исторических процессов, социальных условий и открыто для изучения в диахронном аспекте. Эпоха в широком смысле определяет представления о том, что правильно с точки зрения морали, а что нет, как можно поступать, а как – нельзя. Регуляторами поведения

становятся эмоции: стыд, страх, радость и пр. Эти «переживания» (Erlebnis, как они названы в познавательной психологии Вильгельма Дильтея [Дильтей 2001: 43]) находят свое выражение в литературе. Автор художественного или документального текста в той или иной мере переносит в произведение внелитературную действительность – этот процесс Аристотель называл *μίμησης*. Поэтому эмоциональное состояние становится не только фактом литературы, но и феноменом своей культуры. Необходимо было осознать историчность эмоциональности – её общественную, политическую и общекультурную обусловленность.

Методология нашей работы составляет то, что историки Питер и Кэрол Стирнзы назвали эмоциологией, то есть исследованием истории эмоций и устойчивых форм их проявления – эмоциональных стандартов. По мнению учёных, «...эмоциональные стандарты постоянно меняются во времени, а не только различаются между собой в пространстве» [Зорин 2016: 16]. Применительно к литературе это означает, что одна и та же зафиксированная в тексте эмоция в различных контекстах будет иметь не только различное художественное, но эмоционально-историческое значение. Скажем, слёзы Одиссея и слёзы Вертера – совершенно различные явления и с точки зрения их художественного смысла, и с точки зрения соответствия эмоциональным стандартам своей культуры.

Мы обратимся к «Историям из Шекспира» («Tales from Shakespeare») Чарлза и Мэри Лэм (впервые вышли в свет в 1807 году). Это прозаические пересказы наиболее известных пьес, предназначенные для детского чтения. «Истории из Шекспира» – первый опыт адаптации, который в сжатом виде и легкой форме знакомит читателей с сюжетами значительной части шекспировского канона – двадцати пьес из тридцати шести. Пересказы Лэмов имели большую популярность в России. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что их пятое английское издание хранилось в личной библиотеке А. С. Пушкина [Модзалевский 1910: 267].

Лэмы дают свою трактовку пьес У. Шекспира, сохраняя самые интересные и яркие образы, хотя и сглаживают силу и остроту оригинальной мысли. Например, в «Буре» мы видим, как Ч. и М. Лэм, оставляя фабулу в неприкосновенности, выступают в роли соавторов, в значительной степени трансформируя пьесу. Помимо отличной от оригинала интерпретации сюжета и характеров действующих лиц в духе поздней георгианской эпохи (рубеж XVIII-XIX веков), в версии Лэмов изменено и эмоциональное содержание подлинника.

Таким образом, речь идёт о посредничестве этой адаптации между оригиналом и читателем, поскольку шекспировские пьесы предстают не в переводе с одного языка на другой, а в более сложном, трансформированном виде. Они переведены с ранненованглийского языка елизаветинской культуры на язык начала XIX века; также изменился их адресат – с пестрой ренессансной публики на детскую аудиторию двухвековой давности. Йохан Хёйзинга в работе «Homo ludens» утверждает, что «в блистательной чреде имен от Шекспира, Кальдерона и до Расина <...> каждый из поэтов сравнивал мир с подмостками, где всякому приходится играть свою роль» [Хёйзинга 2011: 28]. Роли эти остаются теми же во все времена (влюблённые девушка и юноша, любящий, но строгий отец и т.д.) [Пинский 1989: 49-95], но меняется их интерпретация, на которую оказывает влияние новая культура и принадлежащий ей новый зритель.

Первый перевод на русский язык «Историй из Шекспира» был выполнен неизвестным переводчиком в 1865 году. Стоит сказать, что в это время переводить такую книгу было странно, так как к У. Шекспиру в России относились двояко. С одной стороны, в 1861 году Ф. М. Достоевский отмечал, что У. Шекспир вошёл в плоть и кровь русского общества, а с другой стороны, английский поэт подвергался нещадной критике со стороны революционных демократов. Драматург и его произведения находились в центре противоположных взглядов на драматурга сосуществовали в русской культуре того времени, и неизвестный переводчик «Историй из Шекспира», видимо, придерживался позиции «Шекспир – наше все» и полагал, что с его произведениями необходимо знакомиться с детства.

«Буря» написана после «великих трагедий» и относится к последнему периоду творчества У. Шекспира, примыкая к «Периклу», «Цимбелину» и «Зимней сказке». Эти поздние пьесы исследователи относят к жанру трагикомедии (по мнению Филипа Сидни, «жанру-полукровке»), появившейся на свет вследствие сомнительного с нравственной точки зрения соединения трагедии и комедии [Иванов 2016: 61]. «Буря» – пьеса, представляющая собой живописное и развлекательное зрелище, в ней отсутствует постановка и решение значимых гуманистических проблем и героическая борьба за идеалы. На первое место в ней выходит человечность и всепрощение. Писатель и литературный критик Литтон Стрэчи предположил, что причина такого отличия последних произведений кроется в самом У. Шекспире: «Трудно не прийти к выводу, что Шекспиру все это наскучило. Наскучили люди, наскучила реальная жизнь, наскучила драма. Наскучило все, кроме поэзии и поэтических грез» [Стрэчи 2014: 83]. Поэтому драматург уходит от реаль-

ности и обращается к фантастическому, ирреальному миру, где главными героями становятся волшебник Просперо и его помощник Ариэль.

Ариэль – это дух, существо абсолютно непредсказуемое и не поддающееся анализу с точки зрения наших стандартных представлений о поведении и эмоциях. Определить эмоциональные стандарты духа довольно затруднительно, однако, изображая этого героя, Лэмы всё же вписывают его в определённую эмоциональную матрицу. Это особенно заметно, так как интерпретаторы «дописывают» за У. Шекспира образ Ариэля, добавляя ему эмоции, которых мы не находим в оригинальном тексте. Лэмы основываются на собственном, почерпнутом из современной им культуры, представлении о наборе эмоциональных кодировок, которые должны быть присущи озорному духу.

Источником образа Ариэля для У. Шекспира являлась магическая традиция, в которой имя Ариэля часто встречалось применительно к духам, сильно отличающимся по характеру. Формально Ариэль считается духом воздушной стихии, однако, например, в описании демонической иерархии гуманиста Агриппы Неттесгеймского он является духом-предводителем стихии земли [Shakespeare 1983: 142]. У. Шекспир изображает духа, который способен управлять всеми стихиями, и наделяет его качествами, которые включают в себя «одновременное знание всего, что происходит; понимание причины вещей; способность мгновенно изменять свое положение в пространстве и манипулировать действиями природы, например, создавать бури; способность воздействовать на волю и воображение человека во благо или во зло; и полная неуязвимость для нападения с применением материальных орудий» [Ibidem: 143].

Принимая во внимание всё перечисленное, обратимся к «очеловеченным» чертам характера Ариэля, ведь именно благодаря им он становится существом, которое способно испытывать эмоции. В-первых, Ариэль ветренный под стать своей спиритуальной сущности (*airy* «воздушный»). Людвиг Тик в статье «Трактовка чудесного у Шекспира» утверждает, что Ариэль не смог бы сыграть «высокой страсти», потому что это «нашли бы пошлым и неестественным» [Тик: 242]. Поэтому Ариэль не способен на сильные переживания и другой набор эмоциональных кодировок, например трагического героя, ему не доступен. Во-вторых, он вспыльчив и свободолюбив. В «Буре» в переводе Михаила Донского читаем (1.2):

Ариэль

Ты шлешь меня на новые труды?

Позволь же, господин, тогда напомнить:

Ведь ты мне обещал...

Просперо

Как? Недовольство?

Чего ты хочешь от меня?

Ариэль

Свободы!

[Шекспир 1960: 134]

В-третьих, ему присущи весёлость и озорство, что, в частности, иллюстрируют его песни. О последних Л. Тик писал, что они создают ощущение сказочности и нереальности происходящего, так как их необычная мелодия выражает «колорит мира фей» [Тик 2015: 247]. Лэмы в своей адаптации сохраняют две песни Ариэля в их изначальном, стихотворном виде, таким образом оставляя в «Историях из Шекспира» легкий «колорит» оригинального текста. В их пересказе Ариэль становится проказливым. О его отношениях с Калибаном в тексте Лэмов читаем: «Когда Калибан ленился и пренебрегал своей работой, Ариэль (который был невидим для всех, кроме Просперо) подходил украдкой и щипал его, а иногда и толкал его в грязь; а потом Ариэль, приняв облик обезьяны, корчил ему рожи» [Lamb 1807: 2]. Здесь мы видим пример довольно злого шутовства: Ариэль уже перестаёт быть тем добрым и усердным духом, который, хотя и позволял себе перечить Просперо, все же исправно выполнял все его поручения. Лэмы объясняют поведение Ариэля так: «Живой маленький дух Ариэль не имел ничего озорного в своей природе, за исключением того, что он получал слишком много удовольствия, мучая уродливое чудовище по имени Калибан, поскольку был на него в обиде, ведь он был сыном его старого врага, Сикораксы» [Lamb 1807: 2].

Интересно отметить, что в русском издании «Шекспира, рассказанного детям» переводчик передаёт этот пассаж таким образом: «Желание помучить злое чудовище, называемое Калибаном, было единственным недостатком доброго характера живого маленького Ариэля. Ариэль **был зол** [Здесь и далее полужирный шрифт мой. – Е. Л.] на него потому, что Калибан был сын его старинного врага – колдуньи Сикораксы» [Ламб 1865: 1]. Переводчик точно указывает, какая именно эмоция движет духом – злость. Ариэль У. Шекспира не родич хобгоблина Пака (Доброго Малого Робина), а идеальный дух, который одновременно обладает обаянием эльфов из «Сна в летнюю ночь» и чертами духа-проказника. Он ненавидит грязь и человеческие пороки, за что, например, сбивает с пути пьяного Стефано с компанией [Shakespeare 1983: 144]. Видимо, Лэмы были знакомы с романтическим мифом об Ариэле, поэтому изобразили, как он воинственно ополчается

против слишком «земного», «прозаического» Калибана, добавляя злость к набору его эмоциональных кодировок, представленных в оригинальном тексте У. Шекспира.

Символические модели любовных чувств также варьируются в зависимости от того, в какую эмоциональную матрицу их вписывает автор. Любовные перипетии имеют определённый набор эмоциональных норм, который может в той или иной мере изменяться в зависимости от времени и пространства. Миранда и Фердинанд «полюбили друг друга с первого взгляда». Лэмы подчеркивают определённую типичность подобного положения вещей, поясняя в скобках: «как мы говорим». То есть писатели встраивают переживания Миранды и Фердинанда в определённую эмоциональную матрицу, которая определяется понятием «любовь с первого взгляда».

В первую встречу Миранда и Фердинанд принимают друг друга за прекрасных неземных существ. Лэмы однозначно трактуют эту эмоцию как изумление. Миранда, завидев Фердинанда, произносит с **«необычайным изумлением»**: «О, отец, я уверена, что это какой-то дух» [Lamb 1807: 10]. Из «Бури» Шекспира мы знаем, что Миранда послушалась Просперо всего раз, когда открыла своё имя Фердинанду и рассказала, что она кроткая и жалостливая девушка. Об этом свидетельствует сцена, в которой она просит пощадить людей, застигнутых бурей на корабле. В отношениях с Фердинандом она также проявляет сострадание, когда ему приходится выполнять тяжелую работу по поручению Просперо.

Лэмы передают любовные переживания Миранды и Фердинанда вслед за У. Шекспиром, однако писатели морализируют, создавая для Миранды более строгие эмоциональные нормы. Она настолько подчёркнуто скромна и кротка, что все её эмоциональные характеристики сводятся к указаниям на что, что она говорит о чём-то «робко» или «невинно». Даже в сцене, где Фердинанд и Миранда условились стать мужем и женой, Лэмы не устают повторять о благопристойности, когда речь идёт о дочери Просперо: «Я глупая, потому что плачу о том, чему рада. Я отвечу вам с **откровенной и святой невинностью**. Я ваша жена, если вы пожелаете взять меня в жены» [Lamb 1807: 13].

Георгианская чопорность становится ещё более очевидной, если обратиться к переложению «Бури» У. Шекспира для юношества, выполненному Ириной Петровной Токмаковой в 2017 году. Её «Шекспир для детей» предлагает современное понимание эмоций Миранды. Помимо того, что Миранда постоянно «смущена» (И. П. Токмакова, как и прежде Лэмы, вычленила ту же главную составляющую образа Миранды, хотя и дала ей новую интерпретацию) – она эмоциональна. Чи-

таем: «Из мужчин я знаю всего лишь двоих – моего отца и вас. Но больше мне никто и не нужен, – **горячо** добавила она» [Токмакова 2017: 89]. И дальше: «Миранда **вздрагнула**. Она не верила своим ушам! – Так вы меня любите? – **воскликнула** она, все еще не в силах осознать своего счастья» [Токмакова 2017: 89]. И дальше: «Она **вдохнула**, вытерла слезы. – Я знаю, глупо плакать от счастья, – сказала она. – Но **я так счастлива**. И если ты захочешь, я буду твоей женой» [Токмакова 2017: 92].

На этих примерах видно, насколько механика переживания эмоциональной матрицы у Лэмов отличается от современной адаптации шекспировского текста И. П. Токмаковой. Сюжет и характер героя остались прежними, но набор непосредственных эмоциональных реакций подстраивается под эмоциональные нормы современного читателя. Так как переводчица увлекалась викторианской прозой (о чём свидетельствуют её версии Л. Кэрролла, Дж. Барри и А. Милна) можно предположить, что именно здесь она почерпнула женскую эмоциональную модель, которая нашла своё отражение в адаптации «Бури». В сказочной повести Джеймса Барри «Питер Пэн» в переводе Нины Демуровой находим: «О-о! – **простонала она, захлебываясь от восторга**» [Барри 2015: 47]. И дальше: «Собирай свои вещи, Питер! – **закричала она, задрожав**» [Барри 2015: 144]. Венди, возможно, не так сентиментальна, как Миранда, что объясняется различием их образов, однако она столь же эмоциональна, что позволяет говорить о вольном или невольном заимствовании И. П. Токмаковой эмоциональных кодировок.

В интерпретации шекспировской «Бури» Чарлзом и Мэри Лэм отразилась иная эмоциональная матрица, отличная от оригинальной матрицы трагикомедии. Авторы экстраполировали эмоциональные стандарты своей культуры на елизаветинский текст, трансформировав характеры воздушного духа Ариэля, который приобретает морализаторские черты, и дочери Просперо Миранды. В соответствии с представлениями о социальных ролях женщины XIX века она становится образцом кротости и смирения, с юных лет воплощая в себе идеальные качества образцовой верной жены. Эти параметры находят отражение в репертуаре эмоций, которые испытывают персонажи. Русский переводчик улавливает эту тенденцию и соглашается с ней, подчеркивая её своим выбором лексических средств. Таким образом, сравнительный анализ эмоциональных стандартов и их реализации в версиях шекспировской пьесы для детей показывает, насколько зависима от историко-культурного контекста эмоциональная сфера человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Барри Дж.* Питер Пэн и Венди. М.: Махаон, 2015. 176 с.
- Дильтей В.* Описательная психология. М.: МБА-Сервис, 2001. 138 с.
- Зорин А. Л.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. М.: НЛЮ, 2016. 568 с.
- Иванов Д. А.* Жанр трагедии в творчестве Шекспира (к постановке проблемы) Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. № 5. С. 53-78.
- Ламб Ч., Ламб М.* Шекспир, рассказанный детям. М.: Тип. Лазаревского инст. вост. языков, 1865.
- Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни Литературное наследие декабристов: Сб. под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура. Л.: Наука, 1975. С. 25-74.
- Модзалевский Б. Л.* Каталог библиотеки <А. С. Пушкина> // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 9 10. С. 1-370.
- Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. М.: Совестский писатель, 1989. 416 с.
- Стрэчи Л.* Последние пьесы Шекспира // Иностранная литература. 2014. № 5. С. 77-83.
- Тик Л.* Трактовка чудесного у Шекспира // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 231-256.
- Токмакова И. П.* Шекспир для детей. М.: Верже, 2017. 137 с.
- Хёйзинга Йохан.* Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
- Шекспир У.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. 716 с.
- Lamb Ch., Lamb M.* Tales from Shakespeare: In 2 vols. Vol. 1. London: The Juvenile Press, 1807.
- Shakespeare W.* The Tempest. New York: Methuen Co. Ltd., 1983. (The Arden Shakespeare. Second Series).

REFERENCES

- Barri Dzh.* Piter Pen i Vendi. M.: Makhaon, 2015. 176 s.
- Dil'tey V.* Opisatel'naya psikhologiya. M.: MBA-Servis, 2001. 138 s.
- Zorin A. L.* Poyavlenie geroya. Iz istorii russkoy emotsional'noy kul'tury kontsa XVIII – nachala XIX vv. M.: NLO, 2016. 568 s.
- Ivanov D. A.* Zhanr tragedii v tvorchestve Shekspira (k postanovke problemy) Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. 2016. № 5. S. 53-78.

Lamb Ch., Lamb M. Shekspir, rasskazanny detyam. M.: Tip. Lazarevskogo inst. vost. yazykov, 1865.

Lotman Yu. M. Dekabrist v povsednevnoy zhizni Literaturnoe nasledie dekabristov: Sb. pod red. V. G. Bazanova i V. E. Vatsuro. L.: Nauka, 1975. S. 25-74.

Modzalevskiy B. L. Katalog biblioteki <A. S. Pushkina> // Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya. SPb., 1910. Vyp. 9 10. S. 1-370.

Pinskiy L. E. Magistral'nyy syuzhet. M.: Sovestskiy pisatel', 1989. 416 s.

Strechi L. Poslednie p'esy Shekspira // Inostrannaya literatura. 2014. № 5. S. 77-83.

Tik L. Traktovka chudesnogo u Shekspira // Literaturovedcheskiy zhurnal. 2015. № 36. S. 231-256.

Tokmakova I. P. Shekspir dlya detey. M.: Verzhe, 2017. 137 s.

Kheyzinga Yokhan. Homo ludens. Chelovek igrayushchiy. SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2011. 416 s.

Shekspir U. Polnoe sobranie sochineniy: V 8 t. T. 8. M: Iskusstvo, 1960. 716 s.

Lamb Ch., Lamb M. Tales from Shakespeare: In 2 vols. Vol. 1. London: The Juvenile Press, 1807.

Shakespeare W. The Tempest. New York: Methuen Co. Ltd., 1983. (The Arden Shakespeare. Second Series).

Научный руководитель: Евдокимов А. А., к.ф.н., старший преподаватель кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Данные об авторе

Author's information

Лысенко Елена Андреевна – студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.
E-mail: elena.ly98@yandex.ru

Lysenko Elena Andreevna – student Lomonosov Moscow State University,
E-mail: elena.ly98@yandex.ru

Дудковская А. О.

ORCID: 0000-0002-0349-1891

Гродно, Беларусь

E-mail: adudkovskaya21@gmail.com

УДК 821.161.1-31

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_14

ПУТЕШЕСТВИЕ КАК ОСМЫСЛЕНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ ГРАНИЦ И СЛОМОВ

Аннотация. В статье рассматривается путешествие в повести Н. В. Гоголя «Рим» (1842) и романе Н. А. Лейкина «Наши за границей» (1890) как перемещение в другую цивилизацию. Сопоставительный анализ поведенческих моделей героев позволяет выявить признаки цивилизационного слома, произошедшего в Европе на протяжении полувека, переход от элитарной культуры к массовой, охарактеризовать целевые установки представителей разных культур и причины отсутствия контакта между цивилизациями.

Ключевые слова: русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы; повести; литературные путешествия; литературные сюжеты; цивилизационные границы; цивилизационный слом; ценностные ориентации; французская повседневность; вечное; элитарная культура; массовая культура.

Dudkovskaya A. O.

Grodno, Belarus

A JOURNEY AS AN APPREHENSION OF CIVILIZATIONAL BORDERS AND OF THE SHATTERING OF CIVILIZATION

Abstract. In the article, the journey in N. V. Gogol's novella "Rome" (1842) and N. A. Leikin's novel "Ours Abroad" (1890) is considered as a transfer to another civilization. A comparative analysis of the behavioral models of the heroes allows us to identify signs of the civilizational breakdown that has occurred in Europe for half a century, the transition from elite culture to mass culture, to characterize the target attitudes of representatives of different cultures and the reasons for the lack of contact between civilizations.

Keywords: Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; novels; stories; literary travels; literary plots; civilizational boundaries; civilizational demolition; value orientations; French everyday life; eternal; elite culture; Mass culture.

Границы между государствами определяет не только их геополитическое положение, но и место в определённом типе цивилизации, поскольку цивилизация, согласно определению А. Тойнби, выступает не как территориальная принадлежность, а как «тип человеческого общества» [Толстых]. Цивилизационные границы «определяются ареалом *беспроблемного понимания <...> базовых смыслов и идеалов*» (курсив наш. – А. Д.), которые отвечают на вопросы «о назначении человека, смысле его жизни», задают «представления о счастье, добродетели и смерти», оформляя, таким образом, ««духовное ядро» цивилизационной общности» [Липкин].

В статье мы обратимся к произведениям о путешествиях, которые предлагаем рассмотреть в аспекте цивилизационных границ. В качестве материала исследования выступят повесть Н. В. Гоголя «Рим» и юмористический роман Н. А. Лейкина «Наши за границей», которые представляют интерес как отражение, во-первых, разных типов цивилизаций, во-вторых, этапов цивилизационного слома, произошедшего в Европе на протяжении XIX века. Объектом исследования станет путешествие героя как приближение к другой цивилизации, предметом – причины отсутствия контакта с ней, а также целевые установки путешественника. Цель исследования – сопоставить восприятие чужой цивилизации в произведениях Н. В. Гоголя и Н. А. Лейкина.

Повесть «с романической интригой» или целый роман с итальянским колоритом под названием «Аннунциата» Н. В. Гоголь задумал в конце 1830-х гг. в результате поездки в Италию. «Если Италия сыграла огромную роль в жизни и творчестве Гоголя, то “Рим” как бы суммирует и обобщает все его впечатления от этой страны» [Гоголь 1938: 708]¹. Работая над повестью, Н. В. Гоголь исходил из характерного для романтизма противопоставления «вечного» «новому», видя в приходе новых ценностей цивилизационный слом: «в русской романтической литературе втор. пол. 20-30-х годов итальянская (в особенности римская) тема всё более проникалась философскими раздумьями о судьбах цивилизации, путях развития человечества, его утратах и обретениях» [Карташова 2005: 279].

Повесть строится на противопоставлении двух цивилизаций – консервативной Италии, которая выступает как воплощение вечных ценностей, и Франции как типа цивилизации, где ценится новое, сегодняшнее, повседневное. Обе страны символически разделены природой: непреодолимые Альпы встали между ними. Тем не менее французская цивилизация начинает свою экспансию на итальянскую традиционность, и «перелетают через Альпы», по выражению повествователя, «живые намеки» об университетской науке, не похожей на местную (221), «заносятся» в Верхнюю Италию «моды», «виньетки» и «водевили» и, конечно, «напряженные произведения необузданной французской музыки» – литература (221). Слышатся в Италии и отзвуки июльской революции, вызывая мечты о том, что она сможет наконец покончить с австрийской оккупацией части страны. Кажется, что медленно, но верно подготавливается та смена «этических идеалов», которая должна привести молодое поколение итальянцев к «беспроblemному пониманию» (А. И. Липкин) новых ценностей и, вследствие этого, к сдвигу цивилизационной границы. Но этого не происходит: граница остаётся неизменной. Причину оглашает повествователь: «Но итальянская природа, любительница покойных наслаждений, не вспыхнула восстанием, над которым не позадумался бы француз; все окончилось только непреодолимым желанием побывать в заальпийской, в настоящей Европе» (221).

Такое путешествие предпринимает герой повести – итальянский князь, представитель нового поколения, который считает себя человеком будущего. Н. В. Гоголь осмысливает архетипическую оппозицию «свое – чужое» как оппозицию «старое – новое»: герой недоволен «старой», даже «устаревшей», родной Италией, он чувствует, находясь

¹ В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках.

здесь, своё отставание от времени «настоящей Европы» и стремится туда. Перемещение во Францию, одновременно оказывается и перемещением во времени, и попыткой ментального преобразования. Итальянец оказывается в кипящем жизнью Париже и так проникается всем «новым», что вскоре констатирует смерть «старого», смерть Италии: «Италия казалась ему теперь каким-то темным, заплеснелым углом Европы, где заглохла всякая жизнь» (226-227).

Кажется, путешествие героя завершится ассимиляцией внутри другой цивилизации, признанием её «своей» и признанием себя человеком «нового» времени, человеком XIX столетия, которое, по словам повествователя, начиналось в «настоящей Европе», в Париже (221): овладев французским языком, герой поначалу легко усваивает «базовые смыслы и идеалы» французской цивилизации. Но спустя четыре года жизни в Париже его восприятие меняется: в противовес французскому языку перед молодым итальянцем «во всем могуществе и полноте» (229) является его родной язык; француженка уступает место идеала женской красоты «альбанке» Аннунциате; соблазнам парижских магазинов герой предпочитает скромные лавки в мирном римском переулке; французское искусство, всецело отдавшееся моде и погоне за новизной, меркнет перед «бессмертными созданиями кисти» и перед «строгим величием» итальянской архитектуры (235). В полученном им французском образовании герой усматривает «желание выказаться, хвастнуть, выставить себя», «дерзкую уверенность» вместо «смирненного сознания собственного неведения», отмечает отсутствие «торжественного, величавого течения всего целого» (228); он видит, что церковь утратила «свое чистое, высокое значение в тех умных землях Европы, где он был» (231). Итогом прозрения и отторжения новой цивилизации стала характеристика французской нации, выступающей метонимическим замещением наступающей новой цивилизации – поддельной и фальшивой: «при всех своих блестящих чертах, при благородных порывах, при рыцарских вспышках вся нация была что-то бледное, несовершенно, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почил на ней величественно-степенная идея. Везде намеки на мысли, и нет самых мыслей; везде полустрасти, и нет страстей, все не окончено, все наметано, набросано с быстрой руки; вся нация – блестящая виньетка, а не картина великого мастера» (228-229). Повесть заканчивается показательным возвращением героя в Италию, символизирующим победу «вечного» над «новым»; оппозиция «старое»-«новое» трансформируется в оппозицию «вечное»-«преходящее».

В литературоведении даны разные интерпретации гоголевской концепции разных цивилизаций. Е. В. Изотова объясняет восприятие

писателем Парижа, исходя из проблемы национальной идентичности: «В нем личность теряет свою самостоятельность и национальную принадлежность, что для Гоголя сравнимо с потерей собственного лица, сущности, души» [Изотова 2008: 16-17]; финал повести исследователи связывают с религиозными взглядами Н. В. Гоголя: «Романтическое странствие может обернуться возвращением к Богу, к Благодати, к устоявшейся системе моральных и эстетических ценностей, к путям отцов, к народу или нации» [Вишневская, Сапрыкина 2005: 8]. Е. И. Тулякова, исследуя натурфилософские взгляды писателя, акцентирует его интуитивное представление об обусловленности человеческой ментальности природой, культурой, историей народа: «Сфера природы оказывается у Н. В. Гоголя сферой синтеза, вбирающей в себя особенности истории, искусства, народа, отдельной личности... Человек в этой картине мира рассматривается как органическая часть природы. Он находится в центре природы, искусства и истории. Особенности природы, ее вечная изменчивость и подвижность имеют влияние на “физиогномию” как отдельной личности, так и целого народа, нации» [Тулякова 2006: 15] – «природа» в данном контексте выступает и как «духовное ядро» цивилизации, и как обобщение внутреннего, биологического, и внешнего, культурно обусловленного, своеобразия её представителя.

На наш взгляд, к этим взаимодополняющим объяснениям можно добавить ещё одно: уже в период работы над «Римом» Н. В. Гоголь одним из первых из русских романтиков ощутил то, что можно назвать цивилизационным сломом, угадал приход не «железного века» корысти и приземлённых «промышленных забот» (Е. Боратынский), а иной цивилизации, черты которой провидчески точно описал в повести, связав с новым типом человека – поверхностного, не склонного к глубоким мыслям и чувствам, падкого на развлечения, ценящего постоянную смену впечатлений. У героя повести нет трудностей с адаптацией в другой культуре, его осознанное отторжение Франции как цивилизации будущего обусловлено неприятием иной системы ценных координат, чуждой ему не только ментально, но и мировоззренчески, ибо на смену уходящей в прошлое высокой, элитарной, ориентированной на вечность культуре приходит культура массовая, повседневная.

Справедливость гоголевских опасений подтверждает роман Н. Лейкина «Наши за границей» (1890). В конце XIX века, когда и в Европе, и в европейской части России было налажено железнодорожное сообщение, путешествия приобрели массовый характер. Изменился тип путешественника, его интересы и цели: на смену желанию

познать иностранную действительность, чтобы расширить свой кругозор, пришло желание на эту действительность «поглазеть».

Фабула романа – большое заграничное путешествие супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны через несколько европейских государств в Париж на Всемирную выставку 1889 года. Герои: «молодой купец с женой, купеческое происхождение которого сказывалось в каждой складке, в каждом движении, хотя он и был одет по последней моде» [Лейкин 1899: 1]¹, и его жена, которая в пансионе обучалась по-немецки «комнатным словам» (2), а по-французски и «комнатным», и «уличным» (158), – на протяжении поездки по Европе представляют облик России, русскую цивилизацию.

Как произведение массовой литературы, ориентированное на массового читателя, роман Н. Лейкина сосредоточен на изображении бытовой стороны путешествия, автор не ставит философских проблем. Однако именно сосредоточенность на изображении повседневности в её узнаваемых деталях позволяет увидеть иной тип контакта, точнее невозможность контакта, с другой цивилизацией. Если Н. В. Гоголь видел причину отторжения итальянским князем французской цивилизации в ценностном несовпадении, то Н. Лейкин артикулирует проблему иначе: непреодолима цивилизационная граница между Россией и Европой / Францией основывается на присущем массовому русскому человеку нежелании учить языки, уверенности в своей национальной (имперской) исключительности и высокомерном отношении к чужой культуре («поедемте-ка посмотрим, что у *них там* такого есть»).

Писатель точно характеризует психологический тип массового человека, подчеркивая склонность Николая Ивановича переносить вину за свою необразованность и незнание языков на иностранцев («Ни одного слова по-русски... А еще, говорят, образованные немцы! Говорят, куда ни плюнь, везде университет или академия наук. Где же тут образование спрашивается?!») (8)); обращая внимание на патологическую подозрительность героев, их страх перед всем незнакомым, готовность видеть в иностранцах врагов (Глафира Семеновна отказывается есть немецкую колбасу, ведь «кто их знает, из чего они свои колбасы делают» (11), и до смерти пугается первой в жизни поездки на лифте, ожидая, что её «вот-вот в темноте за горло схватят» (80)), на нежелание признавать чужие законы («Грабители! Русским ура кричат и с них же семь шкур дерут!» (148)) и агрессивное стремление видеть

¹ В дальнейшем ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте в круглых скобках.

в любой ситуации принижение своей значимости (когда они с женой не могут приобрести билет на выставку: «Как не продают? Что мы за обсевки в поле! За что же такое стеснение? Что же это наши деньги хуже, что ли!» (170)). И как апофеоз национальной исключительности, которая превращается в род ксенофобии, звучат откровения о своей поездке коммерции советника Бездоннова: «Да у меня в Москве полная чаша... А я потащился в Париж, чтоб за двадцать франков в день в двух паршивых каморках существовать»; «Самоваров нет, квасу нет, бани нет, о ботвинье и не слыхали. Собачья жизнь»; «...не стоило из-за этого семи верст киселя есть ехать. Только то и любопытно, что в поднебесье на Эйфелевой башне мы выпили и закусили, а остальное все видели и в Москве, на нашей Всероссийской выставке» (113-116).

Безусловно, Н. Лейкин видит и других русских – владеющих языками, уважающих чужие порядки, рассматривающих путешествие как возможность «отцивилизовать» (115). Он отмечает, что Глафира Семеновна знает Париж благодаря прочитанным в России французским книгам, главным образом произведениям массовой литературы: супруги едут в карете на выставку, и вдруг Глафира Семеновна начинает «узнавать» места – знакомым ей оказывается и «кафе Риш, в котором граф Клермон познакомился с Клементиной», и Нотр-Дам, и Итальянский бульвар, и Бульвар Капуцинок, и Нотр-Дам-де-Лорет, где «жила в своей мансарде Фаншетта» (164–167). «Как приятно видеть те места, которые знаешь по книгам» (165), – говорит она. Но олитературенное восприятие города не меняет изначально сложившегося у героини негативного отношения к чужой цивилизации, соответственно голоса других, культурных, русских не могут изменить отношение иностранцев к путешественникам из России, которые выделяются из толпы своими привычками (Николай Иванович и Глафира Семеновна едут за границу со своими подушками), поражают своим мотовством и щедрыми чаевыми («О, русские! Я знаю этих русских! Они любят горячиться, но это самый щедрый народ!» (150)). Н. Лейкин, разрабатывая оппозицию «свое»-«чужое», обыгрывает складывающиеся культурные стереотипы и предубеждения, характерные для массового сознания.

Подводя итог, скажем, что произведения Н. Гоголя и Н. Лейкина отражают типы цивилизационных границ, а также свидетельствуют о том цивилизационном сломе, который произошёл в Европе на протяжении XIX века, когда элитарная культура постепенно уступила место культуре массовой.

ЛИТЕРАТУРА

Вишневская Н. А., Сапрыкина Е. Ю. Еще одна вечная метафора в романтическом контексте // Романтизм: вечное странствие. М.: Наука, 2005. С. 7-9.

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 3. Повести / Н. В. Гоголь. М.: Изд-во АН СССР, 1938. 728 с.

Изотова Е. В. Образ Франции в творческом сознании Н. В. Гоголя: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Саратов, 2008. 18 с.

Карташова И. В. Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий // Романтизм: вечное странствие. М.: Наука, 2005. С. 275-289.

Лейкин Н. А. Наши за границей: юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Париж и обратно. СПб.: Печатня С. П. Яковлева, 1899. 496 с.

Липкин А. И. «Духовное ядро» цивилизационной общности. М., 2004. [Электронный ресурс]. URL:<https://mipt.ru/education/chair/philosophy/publications/works/lipkin/civilization/LipkinPubl01.php> (дата обращения: 27.12.2021).

Толстых В. И. Цивилизация // Новая философская энциклопедия: в 4 т./под ред. В. С. Степина; Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. М.: Мысль, 2010. [Электронный ресурс]. URL:<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHb4683b1f9b42034e0488b4> (дата обращения: 27.12.2021).

Тулякова Е. И. Философия природы Н. В. Гоголя и поэтика природоописаний в его прозе: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Томск, 2006. 24 с.

REFERENCES

Vishnevskaya N. A., Saprykina E. Yu. Eshche odna vechnaya metafora v romanticheskom kontekste // Romantizm: vechnoe stranstvie. M.: Nauka, 2005. S. 7-9.

Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t. T. 3. Povesti/N. V. Gogol'. M.: Izd-vo AN SSSR, 1938. 728 s.

Izotova E. V. Obraz Frantsii v tvorcheskome soznanii N. V. Gogo-lya: avtoref. dis. na soisk. uch. stepeni kand. filol. nauk. Saratov, 2008. 18 s.

Kartashova I. V. Puteshestvie Gogolya v Italiyu v kontekste romanticheskikh stranstviy // Romantizm: vechnoe stranstvie. M.: Nauka, 2005. S. 275-289.

Leykin N. A. Nashi za granitsey: yumoristicheskoe opisanie poezd-ki suprugov Nikolaya Ivanovicha i Glafiry Semenovny Ivanovykh v Parizh i obratno. SPb.: Pechatnya S. P. Yakovleva, 1899. 496 s.

Lipkin A. I. «Dukhovnoe yadro» tsivilizatsionnoy obshchnosti. M., 2004. [Elektronnyy resurs]. URL:<https://mipt.ru/education/chair/philosophy/publications/works/lipkin/civilization/LipkinPubl01.php> (data obrashcheniya: 27.12.2021).

Tolstykh V. I. Tsivilizatsiya // Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t./pod red. V. S. Stepina; Institut filosofii RAN; Natsional'-nyy obshchestvenno-nauchnyy fond. M.: Mysl', 2010. [Elektronnyy re-surs]. URL:<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHb4683b1f9b42034e0488b4> (data obrashcheniya: 27.12.2021).

Tulyakova E. I. Filosofiya prirody N. V. Gogolya i poetika prirodopisaniy v ego proze: avtoref. dis. na soisk. uch. stepeni kand. fi-lol. nauk. Tomsk, 2006. 24 s.

Научный руководитель: Автухович Т. Е. , д.ф.н., проф., проф. кафедры русской филологии Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

Данные об авторе

Дудковская Анна Олеговна – студент 2 курса филологического факультета Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

E-mail: adudkovskaya21@gmail.com

Author's information

Dudkovskaya Anna Olegovna – a 2nd year Russian Philology student from Yanka Kupala State University of Grodno.

E-mail: adudkovskaya21@gmail.com

Повстьева К. Ю.

ORCID 0000-0003-4436-7210

Москва, Россия

e-mail: kprovsteva@gmail.com

УДК 316.74:028

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_15

УЛИЧНАЯ ЖИЗНЬ И ЧТЕНИЕ ДЕТЕЙ В СОЦИОЛОГИИ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ 1920-Х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена анализу изучения связи уличной жизни детей и их читательских практик в СССР в 1920-е годы. Цель статьи – проследить тенденции разработки «уличной» тематики в связи с детскими литературными интересами в области социологии чтения в этот период. Единственным научно-исследовательским учреждением в советской России, занимавшимся разработкой проблем в этой области, стал Институт детского чтения при Наркомпросе РСФСР (1920-1930). При нём в 1922 году была образована специальная Комиссия по обследованию улицы и её влияния на детей. В статье анализируются три работы сотрудниц Института детского чтения – статья А. К. Покровской «Улица в жизни детей» (1922), книга П. А. Рубцовой «Что читают дети» (1928). Главная часть работы посвящена разбору статьи Т. А. Григорьевой «Литературные вкусы беспризорных» (1924), в которой впервые анализируются читательские интересы этой маргинализованной категории детей.

Ключевые слова: беспризорные дети; социология чтения; институт детского чтения; детское чтение; чтение детей; читательская деятельность; читательские интересы; советский период.

Povsteva K. Y.

Moscow, Russia

THE STREET LIFE AND READING OF CHILDREN IN THE SOCIOLOGY OF CHILDREN'S READING IN THE 1920S

Abstract. This paper is devoted to the analysis of the comparative research of children's street life and their reading practices in USSR in the 1920s. The aim of the article is to show the tendency of elaborating the street theme interconnected with children's reading interests in the sphere of sociology of reading during this period. Institute of Children's Reading (1920-1930) was the unique Soviet scientific institution which developed this issue. The Commission of street investigation and its influence on children was organized as a part of the Institute in 1922. In this article three papers of the Institute members are analyzed: the article of A. K. Pokrovskaya "The Street in Children's Life" (1922), P. A. Rubtsova's book "What Children Read" (1928). The main part of my paper is devoted to the examination of the article "Abandoned Children's Literary Tastes" (1924) written by T. A. Grigoryeva which first presented the literary tastes of the marginalized category of children.

Keywords: street children; sociology of reading; institute of children's reading; children's reading; children reading; reading activity; reader interests; Soviet period.

Регулирование жизни беспризорных детей в СССР с 1917 до середины 1920-х гг

В результате катастрофических социальных и экономических изменений, которые пережила страна после Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций, в первое послереволюционное десятилетие в СССР появилось огромное количество сирот и беспризорных детей. К 1919 году количество детей в приютах достигло 125000 [Kelly 2007: 193], а в 1926 году 150000 детей оказались выброшенными на улицу [Goldman, Wendy 1996: 93]. Стремительными темпами охватывающая страну детская беспризорность послужила причиной принятия срочных мер со стороны государства. Уже 5 мая 1917 года при Временном правительстве было организовано Министерство продовольствия, одной из функций которого являлось обеспечение продуктами питания нуждающихся детей [Kelly 2007: 195]. С 1918 года забота о нуждающихся детях стала находиться под юрисдикцией нескольких органов: Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос), Народного комиссариата здравоохранения и Народного комис-

сариата социального обеспечения (Наркомсобес). Однако их деятельность по решению проблемы детской беспризорности в 1920-е годы была несогласованной [Там же: 197]. В эти же годы создаются общественные организации, направленные на борьбу с беспризорностью [Там же: 196]. В 1921 году при Наркомпросе и Наркомсобесе образуется «Главное управление социального воспитания и политехнического образования детей» [Королев 1987: 25] и Комиссия по улучшению жизни детей (Деткомиссия) [Билим 2011: 14].

С 1923 года Общественная инспекция по охране детей была призвана регулировать уличную безопасность и при необходимости отправлять детей-нарушителей в специализированный приёмный центр при НКВД. Однако в большинстве случаев офицеры обращались с ними грубо, сажали их в тюрьму или депортировали вместо отправки в приёмный центр. Кроме того, количество инспекторов было слишком мало для продуктивной работы: на крупный региональный центр приходилось по два офицера, на маленький город – один [Kelly 2007: 198].

Объявленный государством курс на улучшение жизни детей включал, главным образом, идею организации приютов по лучшим западным образцам. Частью этой концепции явилась утопическая для советских условий 1920-х годов идея о соответствующем духу времени интеллектуальном воспитании детей. Была продумана система трудового и общего школьного воспитания, которые бы давали беспризорному ребёнку возможность стать полноправным интеллектуально развитым членом советского общества. Внедрявшиеся с одобрения Наркомпроса педагогические методики требовали начать реабилитацию с глубокого оценивания индивида, его сильных и слабых сторон, а затем – подобрать соответствующую индивидуальную методику воспитания. Несмотря на теоретическую основательность этой программы, её невозможно было осуществлять в полной мере на практике [Kelly 2007: 198-199].

Наибольшие проблемы по внедрению этой системы развития личности переживали детские дома и другие детские социальные учреждения. Несмотря на объявленный государством курс на улучшение жизни детей и на приведение в надлежащее состояние детских домов, большинство из них переживало серьезные бытовые проблемы: холод, недостаточное количество продуктов питания, антисанитарию. Причиной многих ненадлежащих условий в этих учреждениях было выделение для них зданий бывших монастырей и дворцов, многие из которых находились в аварийном состоянии после революции и войны. Из-за плохих условий дети часто совершали побеги. В условиях недостатка финансирования работа детских домов зачастую строилась на энтузиазме их работников [Kelly 2007: 206].

На фоне неоднозначной и малорезультативной государственной политики по предотвращению детской беспризорности в 1920-е годы улица осознавалась специалистами в области изучения детства как важный локус жизни ребёнка, влияющий на его интересы, в том числе, литературные. Работу Института в этой области можно обозначить как часть зарождающегося «прото-урбанизма» (см., напр., [Анциферов 1926], [Велихов 1928]). Единственным учреждением в советской России, деятельность которого включала изучение влияния уличной жизни на литературные вкусы детей, был Институт детского чтения. Статья посвящена обзору исследований сотрудников Института в этой области. Её цель – продемонстрировать тенденции изучения связи уличной жизни детей и их читательских предпочтений в 1920-е годы. Для этого в работе проанализированы два типа исследований: социологическая статья А. К. Покровской «Улица в жизни детей» и исследования в области социологии чтения – статья Т. А. Григорьевой «Литературные вкусы беспризорных» и книга П. А. Рубцовой «Что читают дети».

Изучение уличной жизни в Институте детского чтения

В ноябре 1920 года при Наркомпросе РСФСР был организован Институт детского чтения (далее – ИДЧ) – единственное научное учреждение в СССР, осуществляющее экспериментальное¹ социологическое изучение вопросов детского чтения. Деятельность Института происходила в нескольких направлениях, главными из которых были изучение истории детской книги, вопросы организации работы детских библиотек и изучение социологии и психологии детского чтения. В рамках последнего направления важной задачей Института было описание детского спроса на книги в зависимости от определенных типических черт читателей [Покровская 1922а: 148]. Директор ИДЧ А. К. Покровская отмечала необходимость изучения «подлинной, современной детской жизни» [Там же: 141]. А. К. Покровская и её коллеги осознавали значимость влияния на чтение ребёнка среды, в которой он живёт, поэтому огромную роль в их исследованиях играло социологическое изучение жизни детей. Разработка вопросов уличной детской жизни А. К. Покровская называет одним из ключевых социологических направлений деятельности Института [Там же: 146].

В апреле 1922 года по инициативе Института эстетического вос-

¹А. К. Покровская определяет экспериментальный (опытный) подход ИДЧ как создание особых условий для высказывания детьми мнений по какому-либо предмету: организацию бесед по поводу книг, рассказывание, пересказ книг детьми [Покровская 1922с: 6-7]. Основной экспериментальной работы ИДЧ является наблюдение за детьми [Калужская 2004: 48].

питания¹ (далее – ИЭВ) и ИДЧ при участии членов Института клубной работы² и Института игры была организована Комиссия по обследованию улицы и её влияния на детей [НА РАО.Ф.16.Оп.1.Ед.хр.15.Л.1]. На заседании ИЭВ от 24 апреля 1922 А. К. Покровская прочитала доклад «Улица, влияние и власть ее, задачи ее обследования», в котором сформулировала главные задачи деятельности Комиссии. Одной из первостепенных задач было описание улицы большого города в разное время суток и в разную погоду, объектами изучения при этом служили витрины, плакаты, афиши, скопления людей [НА РАО.Ф.16.Оп.1.Ед.хр.15.Л.11]. Второй важной задачей было изучение жизни детей на улице в разных её проявлениях. Критериями при этом служили возраст ребёнка, цель пребывания на улице, наличие компании, локализация (на улице или во дворе). В качестве ещё одного значимого аспекта деятельности Комиссии Покровская определила изучение вопроса о влиянии улицы: важно, по её словам, «посмотреть через детей, что они берут с улицы» [НА РАО.Ф.16.Оп.1.Ед.хр.15.Л.11]. На этом заседании между исследователями были распределены разные функции: А. Ф. Родин (Институт игры), И. В. Васильева и А. А. Штейнберг (ИЭВ) должны были изучать уличное движение; А. В. Филинова – шум; М. А. Румер (ИЭВ) – уличные типы; В. М. Сергиева (ИДЧ) – признаки природы, животных и птиц; С. Е. Цыпин (ИДЧ) – типы торговцев [НА РАО.Ф.16.Оп.1.Ед.хр.15.Л. 14].

В ходе работы в 1922 году учёными были исследованы Арбат и пересекающиеся с ним переулки. Результаты наблюдений за жизнью на Арбате были опубликованы в статье «Улица в жизни детей» в журнале «Вестник Просвещения». Помимо того, что это исследование представляет количественные данные о разных элементах улицы (транспорт, предметы торговли, афиши), в нём впервые зафиксирована «микроисторическая» жизнь детей на Арбате в разное время суток: присутствуют детальные протоколы уличных сцен, в которых участвовали дети [Покровская 1922b: 21-28]. Таким образом, это исследование выполнило две задачи, сформулированные А. К. Покровской на заседании ИЭВ 24 апреля 1922 года, – описание элементов улицы и деятельности детей на ней. Для выполнения третьей – изучения влияния улицы на ребёнка и, следовательно, на его читательские интересы, – ис-

¹ Этот орган осуществлял свою работу при Академии социального воспитания [Отчет государственной академии художественных наук 1926: 58].

² Институт клубной работы был образован 10 ноября 1921 г. путём объединения работников опытно-показательного детского клуба «Детский уголок» и педагогов курсов для подготовки руководителей детских домов и клубов при «Детском уголке» [Карасев 1922: 12]. Институт специализировался на работе с «детьми улицы» [Вольнская 1923: 99].

следователям необходимо было познакомиться с жизнью наиболее труднодоступной части детского населения страны – беспризорных детей.

Чтение детей-беспризорников

В качестве одной из главных читательских категорий ИДЧ дети-беспризорники были выбраны по нескольким причинам. Во-первых, именно они наиболее сильно испытали на себе влияние улицы, которое отразилось и на их читательских интересах. Во-вторых, в жизни беспризорных детей, в отличие от других типов детей-читателей, среда является главным источником знаний о мире. Как было указано выше, влияние среды на читательские запросы детей было одним из ключевых направлений деятельности ИДЧ. Изучение жизни беспризорников даёт возможность исследователям проанализировать всеохватность влияния среды на жизнь ребёнка и на его читательские интересы. В-третьих, сотрудники ИДЧ стремились сделать книгу доступной для нуждающихся категорий читателей, для чего появилась необходимость изучения читательских интересов беспризорников. Ещё до возникновения ИДЧ члены организованного А. К. Покровской детского отделения при Грибоедовской городской бесплатной библиотеке (впоследствии – сотрудники ИДЧ) в 1915-1916 годах проводили рассказывание на разные темы перед беспризорниками [Калужская 2004: 25].

С декабря 1923 по февраль 1924 года сотрудницы ИДЧ Т. А. Григорьева, В. Т. Козелло, П. А. Бирюкова и А. К. Покровская посещали детскую ночлежку на Таганке в Москве и пытались выявить читательские интересы беспризорников. Главным методом было изучение реакции детей на рассказывание литературного произведения. Этот метод, по словам А. К. Покровской, даёт возможность выработать репертуар произведений для детей в зависимости от возраста и условий существования [Покровская 1922а: 143]. При этом важна дословная фиксация детских впечатлений от рассказывания и пересказов детьми прочитанного. Эффективность метода рассказывания в изучении читательских интересов беспризорников подтверждается тем, что дети сами иногда предлагали себя в качестве рассказчиков. В заметках Т. А. Григорьевой от 7 февраля 1924 года содержится дословная запись сказки в духе готического романа [НА РАО.Ф.16.Оп.1.Ед.хр. 15.Л. 254], которую мальчик 14 лет (её автор) рассказал после сказки «Синдбад-мореход». Другим исследовательским методом был детский запрос – учёные узнавали, какие книги дети хотели бы выбрать для рассказывания и чтения. Кроме того, сотрудники ИДЧ интересовались читательским опытом беспризорников, наблюдали за их жизнью и за-

давали общие вопросы об их жизненном опыте. Результаты наблюдений исследователей по изучению читательских интересов беспризорников были опубликованы в 1924 году в статье Т. А. Григорьевой «Литературные вкусы беспризорных».

Эта работа является новаторским исследованием в области социологии чтения беспризорных детей. Главная особенность их читательских интересов – в том, что они не описаны. У исследователя или педагога нет предварительного представления относительно читательских практик беспризорных в связи с отсутствием научных работ или анкет подобного рода. Такая лакуна связана, с одной стороны, с ограниченным доступом беспризорников к книге из-за неблагоприятных условий жизни, а с другой стороны, со сложностью доступа специалистов к этой группе детей для знакомства с их интересами. Значение исследования Т. А. Григорьевой и её коллег состоит в том, что помимо описания книжного спроса детей-беспризорников оно оказалось основным источником для его выработки.

В качестве материала для рассказывания произведений беспризорникам исследователи выбрали литературу на разные темы: научно-популярную, моральную, героическую, сказочную. В ходе работы в ночлежке оказалось, что дети больше всего интересуются сказками и приключенческой литературой. Интерес беспризорников к авантурным произведениям вписывается в общую картину популярности приключенческих и детективных произведений среди советских детей в 1920-е годы [Маслинская 2020: 25-33]. В литературе приключений беспризорным детям интересны фигуры сыщиков и разбойников. Интерес к первому типу произведений может быть, на мой взгляд, обусловлен желанием беспризорников отвлечься от тяжёлой бытовой реальности, от постоянной нужды и лишений. Во втором жанре литературы важным для детей является отображение их собственного существования, на что указывает выявленный Т. А. Григорьевой интерес к грабёжам. Интерес к этому типу литературы может подкрепляться желанием беспризорников перенять героический опыт персонажей для их собственных повседневных практик по «выживанию». Это подтверждает выявленная Т. А. Григорьевой практичность, с которой дети подходят к анализу некоторых эпизодов из произведений, в особенности, сказочных.

Важным наблюдением Т. А. Григорьевой является детский запрос на чтение и рассказывание произведений, которые они характеризуют словом «пострашнее». Сцены обмана и грабёжей дети слушают серьёзно и воспринимают буквально. Причину этого Т. А. Григорьева находит в том, что для них это является частью повседневной жизни.

Напротив, смешные произведения дети читать не просят, их ощущение смешного притуплено, по сравнению с другими типами детей-читателей. Т. А. Григорьева отмечает, что рассказывание «Крокодила» К. Чуковского не вызвало у детей смеха. При передаче комических моментов исследовательница часто замечала у детей повышенный интерес и напряженное внимание. Исходя из наблюдений за реакцией детей на смешное, Т. А. Григорьева делает вывод о том, что смех вызывали, в основном, «внешние комические положения» (кто-то кого-то колотит дубинкой) или «забавные бытовые черточки» (как жена прячет от мужа пономаря в сундук) [Григорьева 1924: 158]. Особое внимание, которое Т. А. Григорьева уделяет реакции детей на смешные моменты в произведениях, объясняется тем, что это направление было определено А. К. Покровской в качестве одного из важных аспектов работы Института [Покровская 1922а: 144].

Главное общее наблюдение, которое делает Т. А. Григорьева о чтении детей-беспризорников, заключается в несоответствии возраста и читательских интересов детей. Так, например, 14-16-летние дети требовали сказку, в то время как у «обычных» детей интерес к сказке угасает уже в 12 лет. Причиной этого феномена является, по словам Т. А. Григорьевой, отсталость в умственном развитии детей-беспризорников: они плохо воспринимают разговоры на абстрактные темы, не иллюстрируемые с помощью конкретных сюжетов и образов, но быстро увлекаются яркими сюжетами с запоминающимися образами, характерным примером которых являются сказки. Основной вывод работы Т. А. Григорьевой состоит в том, что принятие, в первую очередь, материальных условий существования – важный первый шаг для определения того, что можно предложить для чтения детям-беспризорникам.

Материалы работы Т. А. Григорьевой легли в основу книги сотрудницы ИДЧ П. А. Рубцовой «Что читают дети». Это масштабное исследование представляет данные о читательском спросе детей в зависимости от пола, возраста, социальных характеристик и места жительства. Читательские интересы 25 детей-беспризорников указываются П. А. Рубцовой в главе, посвящённой читательскому спросу, обусловленному социальными характеристиками [Рубцова 1928: 44-47]. На графиках ниже представлено распределение интересов детей к бытовой, сказочной, авантюрной, революционной, анималистической, технической и научно-популярной литературе.

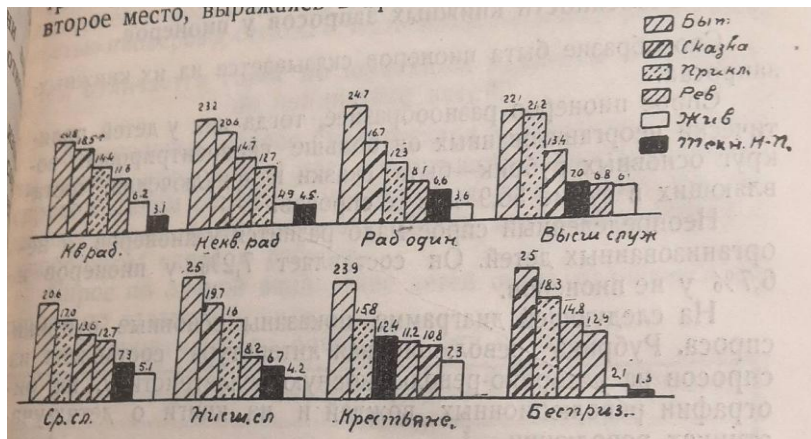


График 1. Читательские интересы детей разных социальных слоев

Из приведённых данных следует, что читательские интересы беспризорников отличаются от спроса детей из других социальных групп. В то время как большинство детей любят читать бытовую литературу, беспризорники больше всего интересуются сказочной. П. А. Рубцова связывает такую тенденцию с культурным капиталом среды, в которой живут дети: чем «культурнее» среда, тем меньшую роль в ней играет сказка. У девочек, по словам П. А. Рубцовой, сохраняется более высокий спрос на сказку, чем у мальчиков, кроме возраста 14-15 лет. Высокий интерес мальчиков к сказке в данный период, по мнению П. А. Рубцовой, связан с тем, что среди юношей этого возраста большое количество беспризорных.

П. А. Рубцова вслед за Т. А. Григорьевой указывает интерес беспризорников к «страшным» произведениям и уточняет его в отношении пола. Мальчики-беспризорники, по её словам, требуют сказок «пострашнее», в то время как юноши 14-15 лет из других социальных категорий уже не так активно читают произведения этого жанра.

Связь уличной жизни детей и их читательских интересов

Советская государственная политика по борьбе с беспризорностью была в 1920-е годы малопродуктивной. Неблагоприятные бытовые условия в детских домах и приютах становились причиной возвращения многих детей на улицы, из-за чего количество беспризорных оставалось высоким. Значимые попытки систематизации знаний о жизни детей на улице были предприняты ИДЧ. Первым шагом исследователей на пути изучения влияния уличной жизни детей на их

читательские интересы было обширное эмпирическое исследование Арбата и его переулков, результаты которого представлены в статье А. К. Покровской «Улица в жизни детей».

Дальнейшее развитие уличной проблематики в работе ИДЧ перешло в область социологии детского чтения. Из всех детских типов наиболее подверженными влиянию улицы являются беспризорники. Их жизнь и читательские практики стали главным объектом новаторского исследования Т. А. Григорьевой «Литературные вкусы беспризорных». Как показывает Т. А. Григорьева, жизненные практики детей-беспризорников, такие как практичность, воровство, обман, являются основными механизмами продуцирования спроса на приключенческую и сказочную литературу.

Исследование Т. А. Григорьевой представляется мне главной работой ИДЧ по формированию и описанию детского читательского спроса, потому что исходит из тезиса о том, что в сознании специалистов по детскому чтению, главным образом, педагогов, не существует специфического спроса читателей-беспризорников. Цель Т. А. Григорьевой – очертить его границы, чтобы впоследствии у специалистов была возможность знакомить детей с репертуаром доступных и интересных для них книг и, следовательно, вырабатывать читательский спрос. Читательские интересы именно такой маргинализованной, далекой от чтения как регулярной практики социальной группы казались наиболее продуктивным объектом для будущей «формовки советского читателя». Общие данные о чтении детей разных социальных групп, представленные в книге П. А. Рубцовой «Что читают дети», демонстрируют преобладающий у беспризорников интерес к сказке на фоне подавляющего спроса на бытовую литературу у других детей. Причинами этого явления могут быть отставание в развитии детей-беспризорников (Т. А. Григорьева), низкий общий уровень культуры (П. А. Рубцова) или материальные условия существования, побуждающие детей отвлекаться от тягот их жизни, погружаясь в миры волшебных произведений.

Деятельность ИДЧ по исследованию уличной жизни детей и её связи с читательскими интересами осталась незавершенной из-за слабой поддержки со стороны ИЭВ, Института клубной работы и Института игры. Продуктивная работа Комиссии по обследованию улицы была невозможна при отсутствии достаточного количества кадров для организации деятельности участников и обработки материалов наблюдений [НА РАО.Ф.16.Оп.1.Ед.хр.2.Л.37].

ЛИТЕРАТУРА

Анциферов Н. П. Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л.: Сеятель, 1926. 150 с.

Билим Н. Н. Проблемы ликвидации беспризорности в СССР в 1920-1930-е гг. (правовой аспект) // Общество и право. 2011. №1 (33). С. 13-16.

Велихов Л. А. Основы городского хозяйства. М.: Госиздат, 1928.

Вольнская В. Педагогическая Москва // Культурная Москва. М.: Издание Московской губернской комиссии по проведению «Недели помощи школе», 1923. С. 89-99.

Григорьева Т. А. Литературные вкусы беспризорных // На путях к новой школе. 1924. №4-5. С. 150-160.

Калужская Ю. А. Становление и развитие отечественной педагогики детского чтения в первой трети XX в. (на примере деятельности научно-исследовательского института детского чтения): дис. ... канд. пед. наук. М.: МГУКИ, 2004. 164 с.

Карасев П. А. Институт клубной работы с детьми // Институты по работе с детьми. М.: Работник просвещения, 1922. С. 12-20

Королёв Ф. Ф. Очерки по истории Советской школы и педагогики. М., 1987.

Маслинская С. Г. Загадка Ната Пинкертон в России: об одной жанровой лакуне в русской детской литературе // Bookbird. 2020. №58.2. С. 25-33.

Материалы по организации института, планы работы, отчеты за 1920-1923 гг. // НА РАО. Ф.16. Оп. 1. Ед.хр. 3. Л. 15.

Материалы «Комиссии по обследованию улицы и ее влияния на детей» // НА РАО. Ф. 16. Оп.1. Ед.хр. 15. Л. 1, 2, 11, 14, 254.

Отчеты Института детского чтения // НА РАО. Ф.16. Оп. 1. Ед.хр. 2. Л. 37.

Отчет государственной академии художественных наук 1921-1925. М., 1926.

Покровская А. К. Задачи и деятельность института по детскому чтению // Путь Просвещения. 1922а. №7-8. С. 139-149.

Покровская А. К. Улица в жизни детей // Вестник просвещения. 1922b. № 7. С. 16-28.

Покровская А. К. Институт по детскому чтению // Институты по работе с детьми. М.: Работник просвещения, 1922. С. 3-11.

Рубцова П. А. Что читают дети. М.: Посредник, 1928.

Семенова И. Ю. Работа всероссийских съездов деятелей по охране детства и ячеек общества «Друг детей» по укреплению и охране семьи в молодом советском государстве // Вестник Чувашского университета. 2019. №4. С. 192-200.

Goldman, Wendy Z. Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Kelly C. Children's World: Growing up in Russia 1890-1991. New Haven: Yale University Press, 2007.

REFERENCES

Antsiferov N. P. Puti izucheniya goroda, kak sotsial'nogo orga-nizma. Opyt kompleksnogo podkhoda. L.: Seyatel', 1926. 150 s.

Bilim N. N. Problemy likvidatsii besprizornosti v SSSR v 1920-1930-e gg. (pravovoy aspekt) // Obshchestvo i pravo. 2011. №1 (33). S. 13-16.

Velikhov L. A. Osnovy gorodskogo khozyaystva. M.: Gosizdat, 1928.

Volynskaya V. Pedagogicheskaya Moskva // Kul'turnaya Moskva. M.: Izdanie Moskovskoy gubernskoy komissii po provedeniyu «Nedeli pomoshchi shkole», 1923. S. 89-99.

Grigor'eva T. A. Literaturnye vkusy besprizornykh // Na putyakh k novoy shkole. 1924. №4-5. S. 150-160.

Kaluzhskaya Yu. A. Stanovlenie i razvitie otechestvennoy pedago-giki detskogo chteniya v pervoy treti KhKh v. (na primere deyatel'nosti nauchno-issledovatel'skogo instituta detskogo chteniya): dis. ... kand. ped. nauk. M.: MGUKi, 2004. 164 s.

Karasev P. A. Institut klubnoy raboty s det'mi // Instituty po rabote s det'mi. M.: Rabotnik prosveshcheniya, 1922. S. 12-20

Korolev F. F. Ocherki po istorii Sovetskoj shkoly i pedagogiki. M., 1987.

Maslinskaya S. G. Zagadka Nata Pinkertona v Rossii: ob odnoy zhanrovoy lakune v russkoy detskoy literature // Bookbird. 2020. №58.2. S. 25-33.

Materialy po organizatsii instituta, plany raboty, otchety za 1920-1923 gg. // NA RAO. F.16. Op. 1. Ed.khr. 3. L. 15.

Materialy «Komissii po obsledovaniyu ulitsy i ee vliyaniya na detey» // NA RAO. F. 16. Op.1. Ed.khr. 15. L. 1, 2, 11, 14, 254.

Otchety Instituta detskogo chteniya // NA RAO. F.16. Op. 1. Ed.khr. 2. L. 37.

Otchet gosudarstvennoy akademii khudozhestvennykh nauk 1921-1925. M., 1926.

Pokrovskaya A. K. Zadachi i deyatel'nost' instituta po detskomu chteniyu // Put' Prosveshcheniya. 1922a. №7-8. S. 139-149.

Pokrovskaya A. K. Ulitsa v zhizni detey // Vestnik prosveshcheniya. 1922b. № 7. S. 16-28.

Pokrovskaya A. K. Institut po detskomu chteniyu // Instituty po rabote s det'mi. M.: Rabotnik prosveshcheniya, 1922. S. 3-11.

Rubtsova P. A. Chto chitayut deti. M.: Posrednik, 1928.

Semenova I. Yu. Rabota vserossiyskikh s"ezdov deyateley po okhrane detstva i yacheek obshchestva «Drug detey» po ukrepleniyu i okhrane sem'i v molodom sovetskom gosudarstve // Vestnik Chuvashskogo universiteta. 2019. №4. S. 192-200.

Goldman, Wendy Z. Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Kelly C. Children's World: Growing up in Russia 1890-1991. New Haven: Yale University Press, 2007.

Данные об авторе

Author's information

Повствева Карина Юрьевна – магистрант Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

E-mail: kповстева@gmail.com

Povsteva Karina Yuryevna – master student National Research University «Higher School of Economics»

E-mail: kповстева@gmail.com

Некрасова Ю. С.

ORCID ID: 0000-0002-6044-1268

Екатеринбург, Россия

E-mail: yulia92229444@mail.ru

УДК 050.9:821.161.1(470.54)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_16

НАЗВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО АЛЬМАНАХА «УРАЛЬСКИЙ СОВРЕМЕННОК»

Аннотация. В статье рассматривается название литературно-художественного альманаха «Уральский современник», издаваемого в Свердловске с 1938 г. по 1957 г. В исследовании задействованы не цитировавшиеся ранее архивные документы, сохраненные в Государственном казенном учреждении Свердловской области «Центр документации общественных организаций Свердловской области» и фондах Муниципального бюджетного учреждения культуры «Объединенный музей писателей Урала». В сравнении с другими альманахами СССР указанного периода признается новизна прибавления к географическому местоположению лексемы «современник», характеризующей как предлагаемые на страницах издания тексты, так и читателя. Кратко обозначены особенности альманаха с учетом смены редакторов и предполагаемое понимание «современника» в альманахе под руководством К. В. Рождественской, П. П. Бажова и В. А. Старикова. Отмечено изменение названия альманаха с «Уральского современника» на «Урал» в качестве подготовки к изданию одноименного журнала. Сделан вывод, что лексема «современник» отражает основные тенденции времени и направление краевого издания советского периода.

Ключевые слова: литературно-художественные альманахи; идеологемы; региональная литература; уральская литература; уральские писатели; литературное творчество; литературные жанры.

Nekrasova Y. S.

Ekaterinburg, Russia

THE TITLE OF THE LITERARY AND ARTISTIC ALMANAC “THE URAL CONTEMPORARY”

Abstract. The article discusses the title of the literary and artistic almanac “The Ural Contemporary”, published in Sverdlovsk from 1938 to 1957. The study involved previously unquoted archival documents preserved in the State Institution of the Sverdlovsk region “Documentation Center of Public Organizations of the Sverdlovsk region” and the funds of the Municipal Budget Cultural Institution “United Museum of Writers of the Urals”. In comparison with other almanacs of the USSR of the specified period, the novelty of adding the lexeme “contemporary” to the geographical location is recognized, which characterizes both the texts offered on the pages of the publication and the reader. The features of the almanac are briefly noted, taking into account the change of editors and the supposed understanding of the “contemporary” in the almanac under the leadership of Claudia Rozhdestvenskaya, Pavel Bazhov and Victor Starikov. The name of the almanac was changed from “The Ural Contemporary” to “Ural” as a preparation for the publication of the magazine of the same name. It is concluded that the lexeme “contemporary” reflects the main trends of the time and the direction of the regional edition of the Soviet period.

Keywords: literary and artistic almanacs; ideologemes; regional literature; Ural literature; Ural writers; literary creativity; literary genres.

Важной составляющей периодических изданий является название. С титульного листа оно даёт представление о направлении выпускаемой продукции, обозначая общую концепцию публикаций и читательскую аудиторию. Рассмотрим наименование литературно-художественного альманаха «Уральский современник», являвшегося печатным органом Свердловского отделения Союза советских писателей.

Свое имя альманах «Уральский современник» получил не позднее 1937 г., что подтверждается сохранёнными в архивах документами. Название упомянуто в справке «О работе Свердловского отделения Союза советских писателей СССР» Свердловского обкома ВКП(б) от 1937 г. [ГКУСО «ЦДОСО». Ф. 4. Оп. 15. Д. 464. Л. 4]. Заголовок «Уральский современник» состоит из вполне объяснимого для провинциального альманаха географического обозначения. Лексема «современник» представляет собой кальку с латинского или греческого

языков, в которых, подобно русскому, выражено сопряжение с текущим временем, отражён концепт злободневности.

Изначально название «Современник» носил литературный и общественно-политический журнал, выпускаемый с 1836 г. А. С. Пушкиным. Мы можем лишь предполагать вероятность отсылки в наименовании альманаха «Уральский современник» к журналу. Издание XIX в. было «задумано Пушкиным как печатный орган писателей его круга» [Гиллельсон 1987: 4]. «Уральский современник» в начале создания опирался на ограниченный литактив, поскольку в Свердловске в конце 1930-х гг. авторский состав только формировался, активизировались силы и собирались как в краевом Союзе писателей, так и в публикационной среде издания.

Специфику названия следует рассматривать и в контексте иных изданий того времени. Заголовки выпускаемых журналов и альманахов на Урале были разные. Так, в довоенное время печатаются журналы «Штурм», «Уральский следопыт», сборники и альманахи «Горящие огни» (1932 г.), «Строим» (1932 г.), «Колхозные огни» (1933 г.), «Весна» (1934 г.), «Песни Красной Армии» (1934 г.), «Урал» (1934 г.), «Снайпер» (1934 г.), «Юношеский альманах» (1937 г.), «Золотые зерна. Детский альманах» (1939 г.) и другие [Литературная жизнь Урала XX века 2008: 65]. Представленные наименования были самыми разнообразными, как и у литературно-художественных альманахов, активно выпускаемых в других регионах СССР. Названия в большинстве своём сконцентрированы на территориальном обозначении, в них актуализировалось понятие географического пространства, как «Будущая Сибирь» (Иркутск, 1931-1935) / «Новая Сибирь» (Иркутск, 1936-1957), «Советское Приморье» / «Тихий океан» (Владивосток, 1941-1959), «Абакан» (Абакан, 1948-1958), «Томск» (Томск, 1945-1958), «Енисей» (Красноярск, с 1940), «Кубань» (Краснодар, 1945-1975), «Южный Урал» (Челябинск, 1948-1958) и другие. В названии фигурировала принадлежность издания к литературному процессу с указанием географического местоположения или без указания на него: «Литературный Север» (Архангельск, 1936-1947), «Литературный Воронеж» (Воронеж, 1936-1956), «Литературный альманах» (Курск, 1939-1940), «Литературный альманах» (Свердловск, 1936-1937). Некоторое значение пограничности, удалённости звучит в названиях «Полярный круг» (Москва, 1949-1952) и «На рубеже» (Хабаровск, 1933-1934). Пласт альманахов содержал семантику труда и взаимопомощи, с обложки изданий звучал призыв к строительству коммунизма, как «Стройка» (Ленинград, 1924-1929), «Ковш» (Ленинград, 1925-1926), «Зов полей» (Саранск, 1930), «Переплава» (Москва, 1933), «Дружба» (Чебоксары,

1941-1988) и другие. Также социалистическими по духу с коннотацией начала нового, расцвета и общего подъёма в названии представлены издания: «Молодость» (Москва, 1934-1935), «Молодость» (Иркутск, 1936), «Весна республики» (Верхнеудинск, 1934-1935), «Рабочая весна» (Москва, 1930-1931), «Стремительные годы» (Москва, 1932). Таким образом, заголовки альманахов в большей степени были сконцентрированы на советской тематике.

Как мы видим, лексема «современник» в названиях не фигурировала. Идеологическая добавка взаимодействия «со временем» воплощает своеобразие среди иных изданий того периода. Название «Уральский современник» было уникально и так же, как советизмы, напрямую связывалось с идеологической составляющей, относилось к выражению интересов общества Советов во времена динамичной передачи идеи социального единства [Вепрева 2006]. «Современник» работал на стратегию унификации советской жизни, при которой колхозники, заводчане, интеллигенция, раскулаченные крестьяне осознавались как единый состав Советов в пространстве идеологии. Создаваемый конгломерат большого государства составлялся в том числе и такими альманахами. Поскольку с помощью «Уральского современника» «массовое сознание» ориентировалось «в заданном направлении» [Клушина 2014: 55], издание приравнилось к активному инструменту для преобразования общества, для которого смысловое наполнение «со-единства», то есть объединения пространства и времени, казалось положительным. Как и заглавие пушкинского журнала, формировавшего нового читателя [Фрайман 2003], «Уральский современник» должен был заложить основы литературы советского края и сформировать читающую аудиторию.

Определимся, кто понимался под «современником» ответственными редакторами «Уральского современника» в разные периоды существования альманаха за его почти двадцатилетнюю историю с 1938 г. по 1957 г.

К. В. Рождественская, проработавшая над публикацией альманаха в период первых трёх выпусков (1938-1940 гг.), осознанно подходила к включению материалов по дореволюционному прошлому Урала. Представлены фольклор, изучение уральской истории Демидовых и строительства заводов, искусство крепостных художников, статьи краеведа И. Чупина. Исследовав указанные номера, мы можем сказать, что современным человеком считался разбирающийся в краевой тематике советский гражданин, интересующийся корнями и истоками уральцев и культуры Урала, исследующий прошлое. Заметна просветительская тенденция редактора, выражаемая в добавлении и коммен-

тировании исторических документов, включении культурного и научного материалов. Краеведческий текст, по замыслу редактора, вписывал современность, представленную на страницах альманаха, в культурный и исторический контекст края.

П. П. Бажов вёл «Уральский современник» продолжительное время, а именно с № 5 от 1941 г. по № 18, опубликованный уже после смерти писателя в 1951 г. По итогам рассмотрения выпусков можно предположить, что современником именовался человек, отвечающий актуальным запросам времени, интересующийся строительством городов, промышленностью, военной тематикой, колхозами и их проблемами. Тем не менее, одним из основных требований к уральцу у П. П. Бажова было осознание особенности своей территории, которую читатель получал, в том числе, из мифологии сказов литератора. Основной альманаха в те годы становится обращение к действительности, совмещённой с активно постигаемым историческим прошлым, то есть для редактора интерес представляла идея связи времён.

В. А. Стариков, проработавший ответственным редактором в № 21-34 номерах с 1952 г. по 1957 г., настаивал на заинтересованности публики в жизни советского Урала, изучении его истории со времён революционного движения в регионе. Производственные и колхозные очерки, активно публикуемые в послевоенный период как символ возрождения хозяйства страны, воспоминания сочувствующих революционерам начала XX в. – всё создавало пространство актуальной альманаху современности. В контексте издания публикуемые от лица очевидцев документы, посвящённые преобразованию государства из имперского в социалистическое, убеждали читателей в реальности описываемого происходящего. Тем не менее, современник должен быть открыт советской стране, не замкнут на собственных темах и проблемах, готов к изучению не только Урала, но и иных краев. В том числе поэтому В. А. Стариков как редактор включил отдельные рубрики: «Писатели Восточной Сибири» в № 25 от 1953 г. и «Писатели Советской Украины» в № 26 от 1954 г.

В 1957 г. с выпуска № 34 концепция меняется: альманах переименован в «Урал». Редактором № 35-37 становится О. Ф. Коряков. Заметим тот факт, что обращения к читателю с замыслом альманаха и причиной переименования отсутствовали в номерах. С этим же связана высокая смысловая нагрузка на заголовок, который должен был объяснять читателям направление изданий. Коллектив Свердловского отделения писателей на собраниях периодически обсуждал альманах. На некоторых встречах поднимался также вопрос актуальности названия «Уральского современника».

По сохранившимся архивным документам видно, что идея о переименовании альманаха впервые возникла на собрании парторганизации Свердловского отделения ССП 25 марта 1941 г. Считали, что в издании печатаются «вещи весьма далекие от современности» [ГКУСО «ЦДООСО». Ф. 304. Оп. 1. Д. 1. Л. 96]. В противовес Н. А. Куштум настаивал на изменении публикуемых материалов: «Надо сохранить название “Уральский Современник”, а содержание изменить» [Там же]. На собрании 17 января 1955 г. «т. Хазанович предлагает изменить название альманаха; по его мнению, широкая масса читателей не воспринимает названия “Современник”» [ГКУСО «ЦДООСО». Ф. 304. Оп. 1. Д. 5. Л. 2]. Литактив активно поддерживал реформирование «Уральского современника» в журнал и обсуждал будущее обновлённое издание: «т. Шведов возражает тов. Хазановичу и считает, что существующее название надо оставить и для предполагаемого журнала» [Там же]. В. А. Стариков, являясь ответственным редактором, разрабатывал планы по изменению альманаха, в том числе одной из идей было создание межобластного альманаха. Так, в письме к Н. А. Поповой от 5 октября 1955 г. В. А. Стариков поделился мыслью о новом наименовании: «Придумали название “Говорит Урал”. Как название?» [МБУК «ОМПУ». Ф. 31. Оп. 1. Д. б/п. Л. 1. КП–8183/35]. 19 октября 1955 г. в письме к Н. А. Поповой В. А. Стариков озвучил другой вариант: «Я и в мыслях не допускал бросать альманах – будь это старый “Уральский современник” или новый “Урал”...» [МБУК «ОМПУ». Ф. 31. Оп. 1. Д. б/п. Л. 1. КП–8183/32]. Литактив был против межобластного альманаха, поэтому до официального разрешения на открытие журнала ничего не меняли. Как мы видим, название было важной составляющей альманаха, которое обсуждалось наравне с некачественными публикациями и работой редакторов.

Долгое время просуществовавший альманах «Уральский современник» был рассказом о людях того времени в формате «здесь и сейчас», в том числе ради выполнения партийных задач. Из общей массы заголовков уральской периодики и советских литературно-художественных альманахов 1930-1950-х гг. издание выделялось своей открытой установкой на материал, основанный на актуальной действительности. Вероятно, именно по указанной причине традиция включения краеведческих текстов как краеугольных в истории первых выпусков с годами отходит на дальний план. Название отражало созвучие времени, а также было задействовано в формировании нового советского читателя литературы социалистического реализма на Урале. Множество текстов альманаха объединены на страницах издания названием. «Современник» – это не только альманах, но и читатель, по-

груженный в материалы издания. Тем не менее, с годами остаётся позади важность представления уральца, находящегося в согласии «со временем». Необходимым становится демонстрация собственного края. Узнаваемое до сегодняшнего времени наименование «Урал» было лаконичным и понятным.

ЛИТЕРАТУРА

ГКУСО «ЦДООСО» (Центр документации общественных организаций Свердловской области). Ф. 4. Оп. 15. Д. 464. Л. 1-9.

ГКУСО «ЦДООСО». Ф. 304. Оп. 1. Д. 1. Л. 95-97.

ГКУСО «ЦДООСО». Ф. 304. Оп. 1. Д. 5. Л. 1-4.

МБУК «ОМПУ» (Объединенный музей писателей Урала). Ф. 31. Оп. 1. Д. б/п. Л. б/п. КП-8183/32.

МБУК «ОМПУ». Ф. 31. Оп. 1. Д. б/п. Л. б/п. КП-8183/35.

Вепрева И. Т., Шадрина Т. А. Идеологема и мифологема: интерпретация терминов // Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права. Екатеринбург, 2006. Вып. 3. С. 120-131.

Гиллельсон М. И. Пушкинский «Современник» // Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Приложение к факсимильному изданию. М.: Книга, 1987. С. 3-39.

Клушина Н. И. Теория идеологем // Политическая лингвистика. 2014. №4 (50). С. 54-58.

Литературная жизнь Урала XX века: литературоведческая концепция музейной экспозиции / отв. ред. Т. А. Снегирева, Е. К. Созина. Екатеринбург: Объединенный музей писателей Урала; Уро РАН; Изд-во Урал.ун-та, 2008. 152 с.

Фрайман И. О. О заглавии пушкинского журнала // Русская филология. 14. Тарту, 2003. С. 60-68.

REFERENCES

GKUSO «TsDOOSO» (Tsentr dokumentatsii obshchestvennykh organi-zatsiy Sverdlovskoy oblasti). F. 4. Op. 15. D. 464. L. 1-9.

GKUSO «TsDOOSO». F. 304. Op. 1. D. 1. L. 95-97.

GKUSO «TsDOOSO». F. 304. Op. 1. D. 5. L. 1-4.

MBUK «OMPU» (Ob"edinennyy muzey pisateley Urala). F. 31. Op. 1. D. b/p. L. b/p. KP-8183/32.

MBUK «OMPU». F. 31. Op. 1. D. b/p. L. b/p. KP-8183/35.

Vepreva I. T., Shadrina T. A. Ideologema i mifologema: interpretatsiya terminov // Nauchnye trudy professorov Ural'skogo instituta ekonomiki, upravleniya i prava. Ekaterinburg, 2006. Vyp. 3. S. 120-131.

Gillel'son M. I. Pushkinskiy «Sovremennik» // Sovremennik.

Literaturnyy zhurnal, izdavaemyy Aleksandrom Pushkinym. Prilo-zhenie k faksimil'nomu izdaniyu. M.: Kniga, 1987. S. 3-39.

Klushina N. I. Teoriya ideologem // Politicheskaya lingvistika. 2014. №4 (50). S. 54-58.

Literaturnaya zhizn' Urala KhKh veka: literaturovedcheskaya kon-septsiya muzeynoy ekspozitsii / otv. red. T. A. Snigireva, E. K. Sozina. Ekaterinburg: Ob"edinennyy muzey pisateley Urala; Uro RAN; Izd-vo Ural.un-ta, 2008. 152 s.

Frayman I. O. O zaglavii pushkinskogo zhurnala // Russkaya filo-logiya. 14. Tartu, 2003. S. 60-68.

Научный руководитель: Литовская М. А., д.ф.н., проф., проф. ка-федры русской и зарубежной литературы УрФУ.

Данные об авторе

Author's information

Некрасова Юлия Сергеевна – старший преподаватель Подготовительно-го отделения для иностранных учащихся, УрФУ.

E-mail: yulia92229444@mail.ru

Nekrasova Yulia Sergeevna – senior teacher of the Preparatory Department for Foreign Students, Ural Federal University
E-mail: yulia92229444@mail.ru

Голубева К. В.

ORCID ID: 0000-0001-5313-2929

Ростов-на-Дону, Россия

E-mail: kristina_golubeva_1999@bk.ru

УДК821.161.1-31(Елизаров М.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_17

ФЕНОМЕН ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ М. ЕЛИЗАРОВА «ЗЕМЛЯ»

Аннотация. Статья посвящена анализу феномена интермедиальности в его проекции на современный отечественный литературный процесс. В последнее время данная тема приобрела особую актуальность, так как наблюдается сдвиг от «литературоцентризма» к «искусствоцентризму». В задачи статьи входит обзор основных теоретических положений, связанных с реализацией феноменом интермедиальности как механизма межкультурной диффузии в литературе, вопросов происхождения термина, а также его функционирования. В данной работе особое внимание уделяется практическому использованию теории на практике, изучаются особенности интермедиального анализ и способы его применения при интерпретации литературных текстов. Материалом для исследования служит роман современного писателя М. Елизарова «Земля», получивший признание критиков, а также ставший лауреатом литературной премии «Национальный бестселлер» в 2020 году.

Ключевые слова: интермедиальность; феномен интермедиальности; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы; синтез искусств; цифровая культура; экфрасис.

Golubeva C. V.

Rostov-on-Don, Russia

THE PHENOMENON OF INTERMEDIALITY IN THE NOVEL “EARTH” BY M. YELIZAROV

Abstract. The article is devoted to the analysis of the phenomenon of intermediality in its projection on the modern national literary process. Recently, this topic has become particularly relevant, as there is a shift from “literary-centrism” to “art-centrism”. The objectives of the article include consideration of the main theoretical positions related to the realization of the phenomenon of intermediality as a mechanism of the intercultural diffusion in literature, the issues of the origin of the term, as well as its functioning. This paper focuses on the practical use of theory in practice, the research of the features of intermedial analysis and the ways of its application to the interpretation of literary texts. The material for the study is the novel “Earth” by the modern writer M. Yelizarov, which was critically acclaimed and also received the literary award “National Bestseller” in 2020.

Keywords: intermediality; the phenomenon of intermediality; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; novels; synthesis of the arts; digital culture; ekphrasis.

Теоретические аспекты феномена интермедийности стали активно изучаться в последние десятилетия XX века. Однако стоит отметить, что о появлении предпосылок к формированию данного понятия и его обособлению можно говорить ещё с момента начала взаимодействия между собой различных видов искусства. Понятийный аппарат, связанный с феноменом интермедийности и его ролью в современном литературном процессе, позволяет исследователям-филологам применять его в качестве специфической методологии анализа при изучении конкретного художественного произведения.

Глубокое и всестороннее рассмотрение истории развития интермедийности мы находим в работе Н. В. Тишуниной «Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований». Автор перечисляет основные этапы формирования границ термина.

История отечественной разработки идей взаимодействия искусств началась с работы М. П. Алексеева «Тургенев и музыка», в которой учёный задаёт «новое направление в отечественном литературоведении, связанное с изучением взаимодействия искусств и связал это направление с общей проблематикой сравнительного литературоведения» [Тишунина, 2001].

В современном мире появляется новая тенденция, которая заключается в том, что происходит расширение границ понимания заявленного феномена. Происходит обнаружение интермедиальных отношений за пределами конкретного текста, что способствует тому, что интермедиальный анализ становится одним из способов описания полихудожественных пространств внутри культуры.

Н. В. Исагулов в своей работе «Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации» говорит о шести исторических фактах, которые оказали существенное влияние на понимание интермедиальности в современном мире.

Исследователь обращает внимание на вклад в развитие теории Оге А. Ханзен-Леве. Подразумеваемая под этим понятием особую организацию текста с использованием соединения различных искусств, Ханзен-Леве даёт материал для исследования целой плеяде учёных.

О. Ханзен-Леве отмечает, что «за концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности» [Ханзен-Леве 2016: 24], что является подтверждением факта стремления современного искусства к объединению. Однако стоит учитывать замечание учёного, который подчёркивает, что дифференцирующим фактором является понятие «медиа». В связи с чем стал возможен процесс перевода от вербального к невербальному и наоборот. Данные переводы не только лежат в основе модели интермедиальности, но и делают интермедиальную литературу более продуктивной и доступной для рефлексии.

Говоря о «медиа», стоит обратить внимание на работу А. А. Хаминовой и Н. Н. Зильберман, которые в своей работе «Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки» раскрывают данное понятие в трёх основных значениях:

- 1) коммуникативный канал, способ передачи информации;
- 2) средства массовой информации в их связи с техногенными процессами в современной коммуникации;
- 3) знаковая система, код [Хаминова, Зильберман, 2014].

Таким образом, рассматривать «медиа» можно с разных сторон, что позволяет сдвигать акценты в ту или иную сторону.

Между тем существуют и такие концепции в понимании термина, которые аккумулируют в себе сразу все точки зрения, подчеркивают богатые возможности медиа для формирования благоприятной среды для производства, эстетизации и трансляции культурных кодов. Так Н. А. Кузьмина предлагает закрепить следующее значение: интермедиальность – это «взаимодействие знаковых систем (языков) разных

искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения – фильма, музыкального произведения, комикса и др.» [Кузьмина, 2011].

Различные виды искусства могут воздействовать друг на друга различными способами, поэтому, согласно концепции О. Ханзен-Леве, можно говорить о трёх уровнях взаимной трансформации между языками художественных форм:

1) перенос мотивов из одной художественной формы в другую (семантические мотивы – трансфигурация семантических комплексов воображаемого словесного текста, в имажинативные тексты, «пространственная семантика» которых иконическим способом реализует аперспективное языковое мышление, лежащее в основе исходного вербального текста; нарративные мотивы – транспозиция повествовательных мотивов «фиктивной» ситуации с установившемся перспективным фокусом из словесного текста в «нарративный» текст; перенос дескриптивных и дискурсивно-абстрактных мотивов);

2) перевод конструктивных принципов;

3) проекция концептуальных моделей, эксплицитно сформулированных в виде теоретического дискурса или имплицитно реконструируемых из нарративных или имажинативных текстов на художественные, музыкальные или кино-тексты. [Ханзен-Леве 2016: 40-42].

Н. В. Исагулов предлагает выделить следующие виды интермедиальности:

1) конвенциональная интермедиальность, под которой подразумевается «взаимодействие художественных кодов разных видов искусств» (например, музычность живописи, пластичность музыки);

2) нормативная интермедиальность основана на разработке одного сюжета разными медиа, этот тип интермедиальности подразумевает создание «целостного художественного пространства в системе культурь»;

3) референциальная интермедиальность подразумевает цитирование одного медиума в тексте другого или форму взаимодействия художественных референций («художественные образы или стилистические приемы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер»), в число видов этого типа интермедиальности входит экфрасис [Исагулов, 2019].

Особый взгляд на сущность интермедиальности высказывает А. Ю. Тимашков в работе «Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков». Он рассматривает термина как авторскую стратегию, обращает наше внимание на то, что «интермедиальность является не только свойством текста, определенным онтологией семиотических практик, но также и

индивидуальным устремлением автора художественного произведения – эстетической авторской стратегией, целью которой является выявление структуры и художественная формализация взаимодействий медиа» [Тимашков 2012: 10]. Данная точка зрения представляется нам оригинальной и интересной, однако обращение к личности автора во время инермедиального анализа не является обязательным и скорее может использоваться лишь как дополнительный инструмент к пониманию культурного и исторического фона.

Все эти классификации служат для нас теоретической базой, которая позволит проанализировать текст с точки зрения интермедиальности. Интермедиальный анализ имеет своей целью выявление функций анализируемого медиума в конкретном литературном произведении.

Особого внимания заслуживает концепция В. О. Чуканцовой, в которой исследователь предлагает осуществлять интермедиальный анализ по следующей модели:

1) выбрать общую для рассматриваемых произведений разных видов искусства категорию анализа (такой категорией может служить, например, категория художественного образа, категория художественного пространства и времени, категория художественного стиля, категория художественной формы);

2) условно определить общий для них уровень (или уровни) анализа: к примеру, уровень композиции, уровень художественной детали или ритмической организации;

3) анализировать средства, приёмы и технику художественной выразительности произведений других видов искусства в их преломлении в произведении литературном (приёмы цветовой и световой организации, реализация особенностей живописного или музыкального жанра на материале литературного текста, игра с перспективой и точкой зрения, конкретные приемы изменения ритма и темпа повествования и т. п.) [Чуканцова, 2009].

Предложенный метод позволяет рассмотреть текст произведения с различных сторон, используя методологию интермедиального анализа. Подчеркнём, что данная техника позволяет выявить специфику художественного, литературного текста, особенности стиля автора либо литературы определённой страны или периода при учёте общих закономерностей развития искусства.

В результате изучения был получен материал, анализ которого позволил нам создать целостную картину об уже имеющихся исследованиях в области интермедиальных разработок. Именно они легли в основу нашего исследования.

Опираясь на представленную теоретическую базу, репрезенти-

рующую модели интермедиального анализа, в нашем исследовании мы изучили особенности взаимодействия разнообразных видов искусств в произведении М. Елизарова «Земля».

Интермедиальными маркерами в нашей работе мы будем считать:

- 1) экфрасис – перенесение визуального искусства в текст литературного произведения;
- 2) киноискусство;
- 3) музыку.

В статье Л. Геллера «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» можно встретить следующее объяснение: «экфрасис в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [Геллер 2002: 5].

В произведении М. Елизарова «Земля» упоминаются такие известные полотна, как «После побоища князя Игоря» Васнецова, «Над вечным покоем» И. Левитана, «Остров мертвых» А. Беклина, работы Тернера, а также «Кладбище» и «Мельница» кисти выдуманного художника, прадеда главного героя.

На протяжении всего текста жизнь Владимира так или иначе связана со смертью, поэтому неудивительно, что автор отбирает для экфрасиса картины, изобразительные ряды которых содержательно созвучны данной теме.

Основными функциями перенесения художественного полотна в текст произведения является характеристика героев, расширение пространства, изображение в изменении психологического состояния персонажей.

Однако самыми важными в понимании образов героев и текста в целом являются картины «Над вечным покоем» Исаака Левитана и «Остров мертвых» Арнольда Беклина, поэтому мы остановимся на них подробнее.

Исаак Левитан начал работать над «Вечным покоем» на озере Удомля, близ Вышнего Волочка. Она отражает эмоции художника. Картина имеет два варианта – эскиз, выполненный в мрачных цветах, а конечная версия уже была написана в студии. «Над вечным покоем» висит в конторе Гапона.

М. Елизаров точно и ярко передаёт содержание оригинальной картины. Для описания работы И. Левитана писатель использует много эпитетов и метафор. Несмотря на то, что на картине изображен погост и церковь, совсем не ощущается мрачного настроения. Ни герой, ни читатель не чувствуют скорби, грусти, одиночества, только покой и умиротворение, что соотносится с названием. Происходит это и из-за

того, что данное интермедияльное взаимодействие искусств связано с этапом в жизни Владимира Кротышева и Гапона. И, как многие другие медиа, изобразительное искусство теряет уникальность и яркость ощущения, приобретая обыденный характер, присущий Гапоненко.

И, наконец, стоит обратиться к самому значимому художественному произведению в романе. В первый раз мы встречаем упоминание об «Острове мертвых», когда Никита, старший брат героя, приносит её, чтобы спрятать от Алины. А. Беклин – швейцарский живописец. Постоянным фоном в картинах, а нередко и главной темой творчества А. Беклина был пейзаж, полный историко-мифологических реминисценций. В картине «Остров мертвых» пейзажный мотив преобразён в сумрачные «врата Аида», куда направляется ладья Харона. Картина художника мрачная, печальная, вызывающая тоску и депрессию. Удивительно, что картина должна была стать подарком на Новый год для Алины. Однако в этом скрыта оценка её характера. Героиня такая же загадочная, мистическая и философская, как и «Остров мертвых».

Так же, как и предыдущие картины, «Остров мертвых» обладает особой энергией, отношением к жизни и смерти: мертвяще безлюдную атмосферу острова пронизывала торжественная кладбищенская благоустроенность.

В романе «Земля» нам всякий раз предлагается двойное видение одних и тех же предметов и событий. Так и «Остров мертвых» имеет более глубокое значение в произведение. Произведение искусства обладает двумя уровнями: изобразительным, феноменальным, и смысловым, ноуменальным. После ссоры братьев, картина приобретает новое толкование. Изображённый на ней человек становится аллюзией души Никиты, которая стремится в безвременье. В этой ситуации экфрасис становится своеобразным переложением истории создания картины на современный лад. Художнику заказала картину вдова, которая хотела повторно выйти замуж, а картина ей была нужна, чтобы отпустить своего мужа и забыть о нём. Также и Владимир, повинувшись внезапному порыву, вновь обращается к картине, при этом отождествляя человека, уплывающего в вечность, с братом.

Отметим, что образы, связанные с «Островом мертвых», встречаются на всём протяжении романа. Так, М. Елизаров переносит изображение в реальную действительность. Клуб «Шубуда» становится тем самым островом, на котором нет времени, расширяются границы пространства, размывается реальность. Владимир теряет связь с действительностью, и мы не можем точно сказать, от чего это происходит, то ли от количества выпитого алкоголя, то ли от того, что он и правда попадает в зону безвременья. Пейзаж вокруг клуба странным образом напоми-

нает нам о природе, изображенной на картине: ёлочки, колышущиеся на ветру, здание – тот самый остров, а машина московских гостей – лодка Ахерона, которая готова как привезти душу умершего человека на остров, так и забрать её, избавив от ощущения потерянности.

Однако не только в экфрасисе проявляется интермедийность романа. Для понимания текста не менее важной является связь литературного произведения и киноискусства и музыки.

В «Земле» упоминается о целом ряде советских и зарубежных фильмов и мультфильмов, которые также характеризуют героев, расширяют понимание сущности персонажей и т.д. Наиболее значительным является фильм «Матрица», который не просто входит в текст романа как упоминание, но и является важным для более глубокого понимания текста. Как и Немо, Владимир Кротышев является особенным для своего окружения. Его выбирает сама смерть, большая часть его жизни связана с могилами и кладбищем. Алина становится одновременно и кроликом, показавшим путь герою к постижению истины, и Тринити, которая как никто другой верит в уникальность Владимира, его особую миссию. Алина и Кротышев-младший тесно связаны между собой, они взаимодействуют друг с другом, подпитывают энергией, управляют чужими жизнями. Разорвав связь с возлюбленной, герой теряет интерес к изучению окружающей действительности, постижению истины.

Взаимосвязь музыки и данного произведения ещё более тесная, можно проследить 4 этапа в развитии синтеза музыкального произведения и литературного. Первый – детство, песни мира, спокойствия, безмятежности, патриотизма, ожидания дальнейшей жизни: «С чего начинается родина...», «Прекрасное далеко». Позже в жизни Владимира происходит новый виток – зачисление в армию, стройбат. Здесь мы уже фиксируем не столько сами музыкальные произведения, сколько отсылки к ним. Это уже не просто музыка, это отражение целого пласта общественной жизни, армейской, прежде всего.

Позже Кротышев переезжает к брату в Рыбинск, меняется окружение героя, мир, его ценности и нормы. Появляется новое проявление связи музыки и литературы. На страницах романа появляются песни преступников, шансон. В этот же период активно упоминаются классические песни, прежде всего это связано с развитием отношений между Алиной и Владимиром.

И наконец, четвертый период – работа у Гапона. Казалось бы, интермедийность опять можно нащупать всё в той же связи литературы и музыки (классической и шансона). Однако происходит опошление восприятия музыкальных творений. Как уже отмечалось ранее

во взаимосвязи литературы и музыки, так же как и во взаимодействии с живописью происходит упрощение, связанное с личностью Гапона, отсутствием стремлений в душе Владимира в этот период произведения.

Таким образом, в романе М. Елизарова находит отражение популярная в последнее время тенденция к синтезу языка одного искусства с другим. Интермедиальность проявляется на уровне взаимосвязи музыки, живописи, кино и литературы. Существует обмен медиа и между собой, переплетение музыкального и кино, картины и музыки и т.д. Все это заслуживает дальнейшего детального рассмотрения. Нашей же задачей было показать, как реализуется феномен интермедиальности как механизм межкультурной диффузии в литературе на примере романа М. Елизарова «Земля».

ЛИТЕРАТУРА

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. 215 с.

Исагулов Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова: эл. науч. журнал. № 1(2). Новосибирск: Изд-во «Грани науки», 2019. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.intermediality.info/2019/01/blog-post.html> (дата обращения: 13.11.2021).

Кузьмина Н. А. Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? // Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты: сб. науч. ст. СПб., 2011. 194 с.

Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX века: автореф. дис... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГУП, 2012. 23 с.

Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 3: Культурная динамика. СПб., 2008 С. 112–119.

Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12. С. 149-154.

Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета, 2014. № 389. С. 38-45

Ханзен-Леве Оге А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотряцкого (IX глава); ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

Чуканцова В. О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 108. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnyu-analiz-v-sisteme-issledovaniya-hudozhestvennyh-tekstov-preimuschestva-i-nedostatki/viewer> (дата обращения: 15.12.2021).

Чуканцова В. О. Проблема интермедиаальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дис... канд. фил. наук. СПб.: РГПУ имени А. И. Герцена, 2011. 20 с.

REFERENCES

Geller L. Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisе // Ekfrasis v russkoy literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma. M., 2002. 215 с.

Isagulov N. V. Intermedial'nost' kak zontichnyy termin: popytka klassifikatsii // Kul'tura slova: el. nauch. zhurnal. № 1(2). Novosibirsk: Izdvo «Grani nauki», 2019. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.intermediality.info/2019/01/blog-post.html> (data obrashcheniya: 13.11.2021).

Kuz'mina N. A. Intermedial'nost' sovremennoy liricheskoy knigi: zakonomernost' ili strategiya? // Polikodovaya kommunikatsiya: lingvokul'turnye i didakticheskie aspekty: sb. nauch. st. SPb., 2011. 194 s.

Timashkov A. Yu. Intermedial'nost' kak avtorskaya strategiya v evropeyskoy khudozhestvennoy kul'ture rubezha XIX-XX veka: avto-ref. dis... kand. iskusstvovedeniya. SPb.: SPbGUP, 2012. 23 s.

Timashkov A. Yu. K istorii ponyatiya intermedial'nosti v rossiyskoy i zarubezhnoy nauke // Fundamental'nye problemy kul'turologii. T. 3: Kul'turnaya dinamika. SPb., 2008 S. 112–119.

Tishunina N. V. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy // Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. 2001. Vyp. 12. С. 149-154.

Khaminova A. A., Zil'berman N. N. Teoriya intermedial'nosti v kontekste sovremennoy gumanitarnoy nauki // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. № 389. S. 38-45

Khanzen-Leve Oge A. Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: ot simvolizma k avangardu / per. s nem. B. M. Skuratova, E. Yu. Smotritskogo (IX glava); red. D. Kraft, R. Mikhaylov, I. Chubarov. M.: RGGU, 2016. 450 s.

Chukantsova V. O. Intermedial'nyy analiz v sisteme issledova-niya khudozhestvennykh tekstov: preimushchestva i nedostatki // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. 2009. № 108. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnyy-analiz-v-sisteme-issledovaniya-hudozhestvennyh-tekstov-preimushchestva-i-nedostatki/viewer> (data obrashcheniya: 15.12.2021).

Chukantsova V. O. Problema intermedial'nosti v povestvovatel'noy proze Oskara Uayl'da: avtoref. dis... kand. fil. nauk. SPb.: RGPU imeni A. I. Gertsena, 2011. 20 s.

Данные об авторе

Author's information

Голубева Кристина Владимировна – студентка 5 курса, Южный Федеральный Университет.
E-mail: kristina_golubeva_1999@bk.ru

Golubeva Christina Vladimirovna – 5th year student, Southern Federal University.
E-mail: kristina_golubeva_1999@bk.ru

Цынкевич К. В.

ORCID0000-0003-4270-4463

Минск, Беларусь

E-mail: Furudzawa@gmail.com

УДК 821.161.3-312.9(Шарова Ю.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_18

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛИЛИТ» Ю. ШАРОВОЙ КАК ПЕРВЫЙ БЕЛОРУССКИЙ ФЕМИНИСТСКИЙ РОМАН: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Аннотация. Роман Ю. Шаровой «Возвращение Лилит» (2019) – одно из наиболее резонансных произведений белорусской литературы последних лет. Авторка назвала его «феминистским романом с элементами магического реализма и социальной сатиры», а издание «Наша Нива» поддержала такое самоопределение. Подразумевалось, что в романе ярко выражена феминистская позиция автора. Определение романа как феминистского представляет собой проблему, исследованию которой и посвящена данная статья. Мы рассмотрим, какие черты позволяют определять произведение Ю. Шаровой именно так, а какие не укладываются в это определение. Кроме того, само по себе жанровое определение «феминистский роман» нуждается в конкретизации.

Ключевые слова: феминистская литература; фантастика; фантастические романы; белорусская литература; белорусские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; феминистские романы; феминизм.

Tsynkevich K. V.

Minsk, Belarus

Y. SHAROVA'S "RETURN OF LILIT" AS THE FIRST BELARUSIAN FEMINIST NOVEL: THE PROBLEM OF GENRE DEFINITION

Abstract. The novel by Y. Sharova "The Return of Lilith" (2019) is one of the most resonant works of Belarusian literature in recent years. The author called it "a feminist novel with elements of magical realism and social satire", and "Nasha Niva" supported her. This definition implied that the novel clearly expressed the feminist position of the author. Defining the novel as feminist is a problem that this article is devoted to. We will consider which features make it possible to define the work of Yu. Sharova exactly in this way, and which ones do not fit into this definition. In addition, the genre definition of "feminist novel" itself needs to be concretized.

Keywords: feminist literature; fiction; fantasy novels; Belarusian literature; Belarusian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; feminist novels; feminism.

Женская и феминистская литература – наиболее обсуждаемые темы в литературной критике и теории последних лет. Начиная с первых работ, посвящённых женскому письму, сохраняется проблема определения её специфических черт. Э. Сиксу в программном эссе «Хохот Медузы» утверждала: «Невозможно *определить* женскую практику письма, всегда будет невозможно, поскольку эта практика не может подвергнуться теоретизированию, классификации, кодированию, что вовсе не означает, что она не существует» [Сиксу 2001: 808]. Главным препятствием к «определению» Э. Сиксу считала необходимость подчиняться «философско-теоретической субординации», тогда как женское письмо «доступно лишь тем, кто разрушает автоматизм, тем, кто находится на периферии, и кто не поклоняется никакой власти» [Там же].

Становление подходов к анализу женской литературы действительно происходило трудно, однако в последнее время, вместе с ростом интереса к женской литературе и подъёмом новой волны феминизма, наблюдается и увеличение числа исследовательских работ, в центре которых – проблема определения этой литературы. Основная трудность состоит в изначальной двойственности женской литерату-

ры: считать ли таковым произведение, написанное женщиной или о женщине (вариант: для женской аудитории). Литературовед и критик И. Кукулин определил эту проблему на примере фемпоэзии: «Толком определения, что такое фемпоэзия, нет. Первое определение – институциональное: это та поэзия, которая публикуется в феминистских изданиях. Применительно к России это, например, канал “Ф-письмо” на портале Syg.ma. Второе – это поэзия с выраженными феминистскими мотивами борьбы за гендерное равноправие. То есть стихи, декларирующие право женщин (или лиц, определяющих себя в рамках гендерной небинарности) на достоинство и уважение. Такие стихи по-русски уже существуют, и они не обязательно встречаются на “Ф-письме”» [Подлубнова 2021].

И. Жеребкина вслед за Э. Гросс предлагает различать три основных вида текстов:

- 1) «женские тексты» – написанные женщинами-авторами;
- 2) «фемининные тексты» – написанные в стиле, культурно означенном как «женский»;
- 3) «феминистские тексты» – сознательно бросающие вызов методам, целям и задачам доминантного фаллоцентристско-го/патриархатного литературного канона [Жеребкина 2021: 9].

И. Савкина, кратко охарактеризовав подходы Э. Шоуолтер, С. Гилбер, С. Губер, Э. Сиксу, Л. Иригаре, Ю. Кристевой и др., замечает: «Даже если остановиться только на этих, самых авторитетных для гендерноориентированного литературоведения именах, можно видеть, насколько проблематично само понимание *women's writing* – женского (женственного) стиля письма, женского творчества, женской литературы. Все названные (и неназванные) теории подвергаются критике за их противоречивость и непоследовательность: и у нас нет, а возможно, и принципиально не может быть, одной и непротиворечивой теории по этой проблеме» [Савкина 1998].

Ещё 35 лет назад вышел антиутопический роман «Рассказ служанки», который сразу был назван феминистским. Однако сама М. Этвуд была против такого определения её произведений. Она неоднократно утверждала, что борется «за равноправие без ярлыков», а в одном из интервью заявила, что «мужчины вели себя плохо слишком долго. Но верить всем женщинам? Я не думаю, что женщины должны верить всему на свете (Маргарет Этвуд имеет в виду движение “Believe all women”, “Верьте всем женщинам”). Не имеет значения, женщина перед вами или нет, – верить на слово нельзя никому! Нечестно выделять группу и превращать их в ангелов. Рано или поздно кто-то не оправдает этого, и это будет использовано для дискредитации

всех остальных, кто может говорить правду. Полезнее сказать: слушайте всех женщин и воспринимайте то, что они говорят, достаточно серьезно, чтобы действительно проводить расследования» [People, URL]. Во многих тематических дискуссиях слова М. Этвуд используются для подтверждения неопределенности понятия, его сомнительности.

Мы рассмотрим произведение, которое сама автор признала феминистским, однако обратимся к чисто литературоведческой проблеме жанра – жанровой разновидности романа. Предложим следующую рабочую дефиницию. Феминистским можно назвать роман, в котором персонажи и (или) автор демонстрируют приверженность расширению прав и возможностей женщин. Так же условно выделим основные элементы: 1) центральная история отношений, где есть скрытая или открытая демонстрация равенства полов (может распространяться на все сферы жизни); 2) эти отношения развиваются в патриархальном обществе.

Роман «Возвращение Лилит» – всего вторая книга молодой белорусской писательницы Юлии Шаровой. В 2019 г. он был номинирован на премию Ежи Гедройца – наиболее авторитетную премию для белорусских прозаиков. Роман был отмечен такими белорусскими критиками, как Наста Гришук, Анна Кислицына, Оксана Безлепкина-Чернякевич, Мария Мартысевич, изданиями «Наша ніва», «Новы час», «Белорусский журнал», объединением «Белорусская ассоциация журналистов», радиостанцией «Еврорадио».

Уже первый роман Ю. Шаровой («Don Giovanni, або Памілаваны свавольнік», «Don Giovanni, или Помилванный повеса») привлекал внимание сосредоточенностью на гендерных проблемах, а также тем, что был опубликован под мужским псевдонимом. И хотя журналист Северин Квятковский быстро «рассекретил» автора, началось бурное обсуждение романа, его достоинств и недостатков. Дебют Ю. Шаровой получился очень резонансный.

«Возвращение Лилит» является второй её книгой, которая привлекает внимание и своим названием и, конечно, авторским определением жанра книги – «астропсихологический роман в 4-х частях».

Замысел книги, по словам самой авторки, появился ещё в конце 2011 г., первый черновик Ю. Шарова начала в 2013 году, появилось две части, после которых рукопись была забыта на долгое время. Только в 2017 г. писательница вернулась к нему, перечитала и за четыре месяца переписала некоторые моменты, а также завершила всё до последней точки. Со слов авторки: «На Гомельском вокзале на подоконнике писала о журналисте Юрии Карповиче, который встретился с суккубом...» (здесь и далее перевод с белорусского наш. – К. Ц.) [Мінскія блогеры... 2021, URL]. Ю. Шарову здесь можно сравнить с Джоан Роулинг, кото-

рая также могла писать в любых местах и условиях, даже на салфетках.

Роман назван ею «астропсихологическим», потому что связан с картами Таро, каждая глава предваряется астрологическим комментарием, части 2 и 4 названы соответственно «Черная Луна» и «Белая Луна». Из биографии писательницы известно, что в своё время она оставила работу журналистки, чтобы гадать незнакомым людям по телефону (таким будет занятие и одной из героинь романа).

По сюжету Лилит, первая жена Адама, не «прижилась» ни в Раю, ни в аду. Бог и Дьявол объединились и заставили её подписать договор, согласно которому Лилит должна бесконечно воплощаться в земных женщинах (с частичным сохранением некоторых своих сил) и жить среди людей вечно. Четыре воплощения в разных женщин описываются в четырех частях романа. Однако при этом они связаны общим сюжетом. Побродив по миру, Лилит попадает в Минск 2010-2015 гг. С этого момента можно начинать отсчёт её необычных приключений.

Первое, что хочется отметить, Лилит в книге и Лилит мифологическая одновременно и разные, и имеют сходство. Так, само имя Лилит, согласно еврейской народной мифологии (вероятно, именно к ней и обращается авторка), этимологически связано со словом «Лайла», что переводится как «ночь». В семитских языках, в том числе и в иврите, Лилит является прилагательным женского рода со значением «ночная», а некоторых книгах переводится как «ночной призрак» (книга Исаии). Со временем имя стало номинальным: так начали называть чародейку, кудесницу и даже хищную ночную сову-неясыть (в которую превращается главная героиня по ночам уже во время первого своего воплощения на земле). Необходимо также отметить, что по договору с Богом и Дьяволом, «книжная» Лилит до 27 лет является суккубом, у неё остаётся часть некоторых сил, например умение читать судьбу человека, дар предвидения и порчи (бел. «празарліваць і насланне»). В древнееврейских легендах также упоминается о её ненасытности, часто Лилит представляют в облики вампира, который вступает в сексуальную связь с мужчинами, чтобы забрать их энергию, но не может насытиться (что у романной героини выражается в том, что она не может достигнуть оргазма, т.е. насыщения).

Согласно подписанному договору, многое зависит от «растущего (и старого) месяца» («Лилит может выбирать себе носительницу, если смерть предыдущей наступила на молодом Месяце. Если это произошло на полнолуние или на старом Месяце, выбирать носительницу будут Бог и Дьявол», «при воплощении в молодую носительницу Лилит обязуется исполнять волю Дьявола до третьего возвращения Черного месяца», «носителем может стать тело женщины, которая никогда

не состояла в браке и не имела детей», «момент воплощения должен приходиться ровно на возвращение Черного месяца в гороскопе носительницы» [Шарова 2018: 14-15]. Таким образом, многое в романе зависит от значения луны и зодиакального круга. В мифологиях часто обращали внимание на местоположение планет, а в астрологии Черную Луну ещё называют Лилит (в честь первой жены Адама).

Лилит – это непокорная природа человека, инстинкт, тень К. Г. Юнга (архетип). Черная Луна в астрологии собирает образ всего вытесненного из сознания, тайные желания, превращённые в страхи, сомнения, таланты, которые спят в глубине бессознательного, нерешённые психологические травмы, которые продолжают отыгрывать свои сценарии. Астрономически Черная Луна не имеет физического тела, это лишь точка лунной орбиты, которая максимально удалена от Земли. Влияние Черной Луны в астрологии распространяется на психику, внутренний мир. Она поднимает страхи, сомнения, усиливает комплексы, психологические блоки, искажает действительность (либо вы начинаете творить зло, либо вы становитесь жертвой зла). Задача Луны – подняться над позицией насильника и позицией жертвы.

Именно так и происходит в книге: ни одна молодая женщина не погибает просто так, это всегда случается или из-за кого-то, или из-за чего-то (болезнь, происшествие и т.д.). Когда происходит воплощение нашей главной героини, то в «оболочках женщин», в «их» жизни, всё начинает как-то налаживаться: открываются уникальные таланты, появляется небывалая мудрость, понимание, «просыпается» умение перевернуть негативную ситуацию в свою пользу, открывается магический дар. Но, конечно, это уже не сами они, а Лилит с её сверхспособностями.

В каждом теле Лилит проявляет себя: старается занимать самые лучшие должности, вырваться вперед, иногда ей приходится разгадывать секрет смерти «оболочки». Сначала ей безразличны люди, которые её окружают, но впоследствии она замечает неравноправие и даже мизогинию в современном патриархатном обществе. По договору она не может помогать всем, только девочкам, раз в сто лет в одной стране, но, преодолевая препятствия, внутреннюю мизогинию, женщины и девушки объединяются сами.

Юлия Шарова раскрывает нам жизнь каждой из героинь, мы начинаем понимать, что за «красивым фасадом» может происходить трагедия. Даже блогерку Галю Плавинскую, которая так вдохновенно пишет о «женских секретах», о кулинарии и желании нравиться своему мужчине, и поначалу кажется чисто сатирическим персонажем (у неё есть реальный и узнаваемый прототип), оказывается просто нереализованной женщиной с тяжёлой судьбой. В главе 15 цитируется

блог Гали Плавинской «Разбуди в себе Богиню»: «Мужчины – наш стимул к самосовершенствованию. Я – Галатея, он – Пигмалион. Это так естественно!» [Шарова 2018: 53]. Так, через иронию, раскрывается сущность патриархального мира и место женщины в нём. Причём это место женщина в данном случае занимает добровольно.

В романе нет сильных мужских героев, и сама авторка объяснила это тем, что «роман писался для девушек, поэтому идея была проста – исключить из него мужские фигуры, в которых можно увидеть принцев на белых лошадях, заботливых отцов, юных Вертеров, а также Прометеев и других Мастеров, ради которых всё новые и новые Маргариты будут продавать душу дьяволу» (цитата из твиттера Ю. Шаровой). В романе есть мужчина, с которым можно дружить, в которого можно влюбиться и вступить в отношения, но нет того, кто решит все проблемы, поможет в тяжелой ситуации, скорее, всё будет наоборот, он лишь усложнит жизнь героине. Интересны мужские образы блогеров, журналистов, а также других медийных персон. Юрий Карпович, специальный корреспондент газеты «Наша Недоля», Василий Николаевич Зайчиков, начальник фантастического учреждения – Управления высокой морали, который тайно встречался с «госпожой», хотел, чтобы его «унизили», – всё это очень выразительные, сатирически изображённые образы, в которых можно увидеть черты реальных личностей (сама авторка настаивает на том, что «все совпадения случайны» и что это просто собирательные образы).

Ярко, чётко и карикатурно Юлия Шарова описывает положение женщин, живущих в разных городах. Главная героиня успеваешь побывать в Москве, Гомеле, Гродно. На протяжении всего романа мы следим за развитием и сплочением женщин, а также наблюдаем за поисками ими своей идентичности. В самом же конце узнаём о настоящей миссии Лилит: почему Бесконечность позволила всему произойти, почему не вмешалась во время заключения договора и при чём тут дочери Евы, кто они. Настоящая цель, как выясняется, это нарушение запрета, нарушение договора в пользу поддержки девушками друг друга.

Таким образом, можно сказать, что роман действительно имеет феминистский посыл, который высказан не прямо, а через иронию и сатиру, астрологические и мистические мотивы, необычные сюжетные ходы.

Художественная ткань романа достаточно разнообразна. В ней присутствуют элементы интертекстуальности и так называемого «городского текста». Очевидна связь с «культовым» романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Мистики и любви в произведении Ю. Шаровой оказалось не меньше. Умный черно-белый кот Мурмур, который может телепатически разговаривать, а также появление

самой Лилит в Минске очень напоминает появление Воланда и его свиты в Москве (кстати, первое воплощение героини происходит именно в Москве). В романе достаточно часто упоминаются реальные места Минска, памятные события недавней истории. В уличных сценах акцент делается, скорее, на атмосфере, чем на описаниях городского пейзажа. Но очевидно, что Ю. Шарова выбирает места знаковые, важные для минчан и знакомые всем, кто хоть раз бывал в белорусской столице: дом у стелы на проспекте Победителей, кафе на улице Карла Маркса, магазин «Корона» на Кальварийской, станция метро «Институт Культуры», Курасовщина, легендарный «Центральный» с его «пластиковыми кухлями пива», парки и скверы. Авторка воссоздает «климат» города, воплощает, «зарисовывает» свою эпоху в мгновении. Минск предстаёт перед нами как город со своей историей, с узнаваемым обликом.

Особенностью «Возвращения Лилит» является хорошо продуманный, динамичный сюжет. В нём нет точной временной последовательности событий, бывают пропуски, повествование выстраивается нелинейно. Например, нам не рассказывается подробно о прегрешениях Лилит до подписания договора, роман открывает сцена «за широким круглым столом из белого мрамора...», о воплощениях, при этом часть жизни героинь (смертных женщин) пропускается, и только после воплощения в них Лилит нам немного приоткрываются их истории и судьбы.

Роман «Возвращение Лилит» можно было бы отнести к остросюжетной беллетристике (в нём есть динамичное действие, убийства, бандитские «разборки», тайные свидания), но именно ведущая феминистская идея, которая неизбежно соприкасается с серьёзными социальными проблемами, не позволяет прочитывать произведение на чисто сюжетном уровне. Роман полифоничный, персонажи имеют свои характеры и свои голоса, их образы выстраиваются не только через событийную сторону, но и с помощью цитат, отсылок к реалиям белорусской культурной жизни и литературной классике. Сама Ю. Шарова, снабдив роман подзаголовком «астропсихологический роман в 4-х частях», по сути, и самоиронично, и точно определила жанровую принадлежность своего произведения. Это определение можно переголковать в литературоведческой терминологии как «феминистский фантастический роман». В произведении также есть элементы сатирического, авантюрного, философского романа. Однако в каждом современном значительном романе можно найти черты не только одной жанровой разновидности. И в каждом обнаруживается главенствующая, которая определяется с помощью ведущей идеи. В данном случае эта идея феминистская.

Благодаря элементам мистики, мифологии, астрологии, развитому сюжету Юлия Шарова создала многоплановый роман, который интересен широкой аудитории с разными вкусами и разным мнением, в том числе и по вопросам феминизма. Идеи, высказанные в художественной форме, без пафоса, иронично и самоиронично, имеют больше шансов быть услышанными и воспринятыми, чем декларации и манифесты. Мы полагаем, что феминистский роман способен к развитию именно как синтетический жанр, а жанровое определение должно соотноситься с основной идеей, а не быть механическим следствием женского авторства, аудитории или тематики.

ЛИТЕРАТУРА

Жеребкина И. Феминистская литературная критика // Сетка Цеткин. Антология феминистской критики / сост. Л. Георгиевский, А. Голубкова, Ю. Подлубнова. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. С. 9-24.

Мінскія блогеры ў рамане «Вяртанне Ліліт». Жывы эфір з пісьменніцай Юліяй Шаровай. [Электронны рэсурс]. URL: <https://youtu.be/v5ozTqYgnlk> (дата абрачання: 01.11.2021).

Подлубнова Ю. Поэтика феминизма. М.: Издательство АСТ, 2021. 220 с.

Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 с.

Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 799-821.

Шарова Ю. Вяртанне Ліліт / Ю. Шарова. Мінск: Янушкевіч, 2018. 316 с.

People [Электронный ресурс]. URL: <https://people.com/books/the-handmaids-tale-author-margaret-atwood-on-metoo-believe-all-women-i-dont-believe-all-anything/>. (дата обращения: 30.11.2021).

REFERENCES

Zherebkina I. Feministskaya literaturnaya kritika // Setka Tset-kin. Antologiya feministской kritiki / sost. L. Georgievskiy, A. Golubkova, Yu. Podlubnova. M.; Ekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy, 2021. S. 9-24.

Minskiya blogery ў ramane «Vyartanne Lilit». Zhyvy efir z pis'mennitsay Yuliyay Sharovay. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://youtu.be/v5ozTqYgnlk> (data obrashcheniya: 01.11.2021).

Podlubnova Yu. Poetika feminizma. M.: Izdatel'stvo AST, 2021. 220 s.

Savkina I. Provintsialki russkoy literatury (zhenskaya proza 30–40-kh godov XIX veka). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 s.

Siksu E. Khokhot Meduzy // Vvedenie v gendernye issledovaniya. Ch. II: Khrestomatiya / pod red. S. V. Zherebkina. Khar'kov: KhTsGI, 2001; SPb.: Aleteyya, 2001. S. 799-821.

Sharova Yu. Vyartanne Lilit / Yu. Sharova. Minsk: Yanushkevich, 2018. 316 s.

People [Elektronnyy resurs]. URL: <https://people.com/books/the-handmaids-tale-author-margaret-atwood-on-metoo-believe-all-women-i-dont-believe-all-anything/>. (data obrashcheniya: 30.11.2021).

Научный руководитель: Верина У. Ю., д.ф.н., доцент, доцент Белорусского государственного университета

Данные об авторе

Author's information

Цынкевич Ксения Викторовна – студентка 4 курса филологического факультета Белорусского государственного университета.

E-mail: Furudzawa@gmail.com

TsynkevichKseniaVictorovna – 4rd year student of the Faculty of Philology of the Belarusian State University.

E-mail: Furudzawa@gmail.com

Ершова Р. А.

ORCID: 0000-0002-8435-5612

Иркутск, Россия

E-mail: rsx2vl@gmail.com

Мусинцев И. С.

ORCID: 0000-0001-8919-0717

Иркутск, Россия

E-mail: black.warren2098@gmail.com

УДК 82-31(Кафка Ф.)

DOI: 10.26170 / 2306-7462_2022_01_19

ВИДЕОИГРОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ФРАНЦА КАФКИ

Аннотация. В статье рассматриваются средства и приёмы, с помощью которых художественные образы, представленные в произведениях Франца Кафки, трансформируются в видеоигровом формате. Игра «Metamorphosis» адаптирует образную систему оригинальных текстов, с одной стороны, сохраняя её уникальность, с другой, преобразуя и истолковывая с помощью специальных средств, характерных как для визуальных искусств в целом, так и для видеоигр в частности (например, геймплей), тем самым конкретизируя понимание образов и сужая его до видения авторов игры. Восприятие читателем изображаемых образов в литературных произведениях Франца Кафки складывается благодаря деталям и разграничению в текстах речевых зон, в то же время в адаптации восприятие данных образов осуществляется через геймплейное и аудиовизуальное взаимодействие игрока с ними. Кроме того, видеоигра соединяет сюжетные линии разных книг и различные образы из них, делая понимание произведений Ф. Кафки как единого мира буквальным. В дополнение ко всему вышеперечисленному следует заметить, что несмотря на кажущееся ощущение большей свободы взаимодействия и рецепции, которое предоставляет видеоигра, она также, в отличие от литературного текста, по-своему ограничивает изначальную многогранность и полиинтерпретируемость художественных образов адаптируемого произведения.

Ключевые слова: художественные образы; видеоигровая адаптация; роль реципиента; немецкоязычная литература; немецкоязычные писатели; литературное творчество; литературные жанры.

Ershova R. A.

Irkutsk, Russia

Musintsev I. S.

Irkutsk, Russia

VIDEO GAME REPRESENTATION OF FRANZ KAFKA'S ARTISTIC IMAGERY

Abstract. The article examines the means and techniques by which the artistic images presented in the works of Franz Kafka are transformed into a video game format. The game “Metamorphosis” adapts the figurative system of the original texts, on the one hand, preserving its uniqueness and diversity, on the other hand, transforming and interpreting with the help of special means typical for both visual arts in general and video games in particular (for example, gameplay), thereby concretizing the understanding of images and narrowing it to the vision of the authors of the game. The reader's perception of the images depicted in the literary works of Franz Kafka is formed due to the details and delimitation of speech zones in the texts, at the same time, in adaptation, the perception of these images is carried out through the player's gameplay interaction with them, thereby the recipient is more involved in the inner world of the artistic work. In addition, the video game connects the storylines of different books and different images from them, making the understanding of Kafka's works as a single world literal. In addition to all above-mentioned it should be noted that, despite a seeming feeling of the greater freedom of interaction and reception, which is provided by the video game, it also, in contrast to a literary text, in its own way limits original versatility and polyinterpretability of the artistic images of an adaptable work.

Keywords: artistic images; video game adaptation; the role of the recipient; German-language literature; German-speaking writers; literary creativity; literary genres.

На рубеже XX и XXI вв. начала складываться теория эргодической литературы, в рамках которой была выведена новая разновидность текста – кибертекст, предоставляющий «пользователю» (реципиенту) возможность поучаствовать в процессе создания произведения [Aarseth, 1997]. Видеоигры, являясь одним из видов кибертекста, соответственно связаны с литературой и визуальным искусством, благодаря чему интермедialное изучение компьютерных игр по литературным произведениям позволяет показать многозначность и полиинтерпретируемость художественных образов в первоисточнике (в данной

работе – в творчестве Франца Кафки). Кроме того, адаптация помогает проследить преемственность и развитие текста в эпоху метамодернизма, в частности, развитие роли реципиента [Говорунов, 2006]. В этом заключается **актуальность** данной работы.

Цель – провести сопоставительный анализ образов из произведений Франца Кафки с их видеоигровой репрезентацией.

Произведения Франца Кафки («Превращение», «Процесс», «Замок» и др.) стали содержательной и формальной базой для создателей видеоигры «Metamorphosis», разработанной варшавской студией «Ovid Works» и выпущенной 12 августа 2020 года.

В игре соединяются сюжетные линии книг (Грегор Замза и Йозеф К. предстают перед игроком друзьями, истории которых происходят в одной вселенной), через аудио-визуальный канал воспроизводятся «миры» этих текстов (время и пространство, персонажи и их речь, образы и детали) и, конечно, в видеоигровом формате своеобразно интерпретируются темы, мотивы и образы первоисточников.

Сюжетно видеоигра представляет собой ряд сменяющих друг друга эпизодов, в рамках которых Грегор Замза (главный герой игры), *«проснувшись однажды утром после беспокойного сна»* [Кафка, 1999] в комнате (идентичной книжной), обнаружил, что он постепенно превращается в нечто. Проходя из комнаты в комнату и по коридорам с картинами, изображения на которых меняются на «жукообразные», Грегор постепенно уменьшается в росте. В то же время его голос странным образом преобразуется до неузнаваемости, становясь смесью «языка жуков», немецкого, чешского и английского. Завершив своё превращение в жука, Грегор Замза добирается до комнаты своего друга, Йозефа К., где начинается сюжетная линия «Процесса».

Дальнейшее путешествие Грегора связано с выполнением двух задач: 1) добраться до Башни, которая предоставляет превратившимся в жуков людям рабочие места и возможность снова стать человеком после изнуряющей службы за выслугу лет, 2) спасти Йозефа К. от судебного процесса.

В конце игры после диалога Грегора с Йозефом К. перед героем и, соответственно, игроком стоит «неочевидный» моральный выбор: 1) сжечь приговор, тем самым нарушив работу Башни, 2) вынести приговор, тем самым предав своего друга и вернув себе человечность. Совершив любой из двух выборов, главный герой все равно попадает в тюрьму, из которой он уничтожает башню и сбегает. Однако сделанный выбор предопределяет финал видеоигры: 1) Грегор Замза спасает друга и навсегда остается жуком вместе с Лени, 2) главный герой возвращает человеческий облик, но обрекает себя на участие в судебном процессе.

Важным средством раскрытия образов, речь о которых пойдёт ниже, в видеоигре является её основная составляющая – игровой процесс (далее – геймплей), определяющий то, как реципиент будет взаимодействовать с изображаемым миром.

Жанр видеоигры «Metamorphosis» – приключение с элементами платформинга – детерминирует геймплей: 1) приключение определяет то, что игрок исследует представленные локации и решает пазлы, головоломки (как правило, пространственные) для нахождения верной дороги из одного места в другое, 2) платформинг, в свою очередь, усложняет решение пазлов, испытывая не только смекалку пользователя, но и его умение правильно строить путь и рассчитывать длину прыжка для преодоления многоуровневых препятствий.

Таким образом, даже с точки зрения геймплея, герой игры, как и в художественных текстах, является потерянным в абсурдном мире и постоянно ищущим путь куда-то (в Замок, в Башню, на свободу) и путь решения задачи, проблемы (примириться с превращением, обработать его, разрешить судебное дело).

Потерянность и вечный поиск пути (входа-выхода) сопровождают героев произведений Франца Кафки и героев игры «Metamorphosis». Кроме того, как и в первоисточниках, так и в адаптации поиск пути оказывается бессмысленным, потому что герои не достигали желаемого, какой бы выбор они ни сделали. Этим подчёркивается детерминированность судьбы человека и его неспособность по-настоящему бороться с окружающим миром и живущими в нём людьми. У героев остаётся только крошечная надежда на улучшение, за которую они держатся до последнего вздоха.

Доминирующий образ, перенятый создателями игры из романа Франца Кафки «Процесс», – **образ судебного процесса**, в котором с новой «жуковой» точки зрения раскрывается отсутствие состава преступления и видимого разбирательства. Реципиенту позволяют увидеть то, как устроена изнутри вся громоздкая судебная система: например, рассмотрением и вынесением приговоров обвиняемым занимаются жуки, отбывающие трудовой срок в комнатах Башни в надежде вернуть утраченную человечность. В то же время доступ в самую Башню обеспечивается только сертификатом, который практически невозможно получить законным путем (а за подделывание главный герой попадает в тюрьму). Непосредственный же проход к ней скрыт в транслируемом проектором изображении, что подчеркивает иллюзорность и эфемерность этого пространства и всей ситуации в целом.

Кроме того, в околomagическом пространстве архива по собственной воле летают обвинительные приговоры и сами сертификаты, и

вместо рук получателей они попадают в печь, благодаря образу которой усиливается ощущение бессмысленности и беспощадности всего судопроизводства, всего процесса, в который вовлечены Йозеф К., проходящий обвиняемым по делу, и Грегор Замза, пытающийся спасти своего друга.

Так, бессмысленность и абсурдность представленного в оригинальном произведении судебного процесса проявляются и в видеоигровой адаптации, к тому же в ней своеобразно интерпретируется «подводное течение» самого разбирательства: главному герою, Грегору Замзе, открывается скрытый от «людских глаз» мир, в котором жуки выносят смертные приговоры людям.

Кроме того, игра «Metamorphosis» базируется на повести Франца Кафки «**Превращение**». Само название наталкивает на данное заключение (в переводе с латинского «превращение»). В игре трансформация главного героя происходит постепенно, он просыпается человеком в собственной комнате, но по ходу сюжета наблюдается уменьшение в размерах (сначала до книжного варианта, а после до реальных размеров жуков), изменению подвергается и голос Грегора Замзы – он преломляется, и ранее понятная человеческая речь становится ниже, грубее, появляются звуки шипения и какого-то треска, а со временем становятся вовсе непонятными для человеческого восприятия: всё, что слышится, – это рокот насекомого. В книге же главный герой просыпается в своей комнате уже в теле насекомого, трансформация в которого не описана и оставлена на воображение читателя. Голос же Грегора Замзы остаётся человеческим, но к нему примешивается «какой-то упрямый болезненный писк, отчего слова только в первое время звучали отчетливо, а потом исказились отголоском настолько, что нельзя было с уверенностью сказать, не ослышался ли ты» [Кафка, 1999]. В конце повествования «это был голос животного» [Кафка, 1999].

В дополнение к сказанному стоит отметить один интересный момент. В книге главный герой реагирует на собственное превращение в насекомое достаточно спокойно, он сразу же пытается приспособиться к новому телу, думает о работе, о том, как успеть на поезд. У него остаётся человеческое сознание, невзирая на его внешность. Единственное, что заставляет немного переживать литературного героя – это отношение других к его трансформации: «Если они испугаются, значит с Грегора уже снята ответственность, и он может быть спокоен. Если же они примут все это спокойно, то, значит, и у него нет причин волноваться и, поторопившись, он действительно будет на вокзале в восемь часов» [Кафка, 1999]. В то же время данный момент в игре представлен по-другому: когда главный герой впервые замечает

свои лапки насекомого, понимая, что его тело изменилось, он пугается, но быстро «берёт себя в руки», он не переживает о мнении других, потому что он абсолютно один. Он полагает, что Йозеф К., увидя Грегора в облике жука, спокойно узнает его, а не испугается или просто «прихлопнет тапком»: «Не к таким ногам я привык! Знаю, что звучит нелепо... Но вдруг из-за того, что я... жук? Ладно, успокойся» [Metamorphosis, 2020].

Одним из важных образов, встречающихся как в произведении Франца Кафки «Превращение», так и в видеоигре «Metamorphosis», является **образ картины девушки с буркой**. В повести Грегор Замза занимается вырезанием из дерева разных предметов, в частности рамок, в одну из которых он поместил иллюстрацию девушки с буркой из журнала, а также повесил эту рамку на стене в своей комнате. После превращения, в эпизоде, когда Грета (сестра) с матерью выносят из комнаты Грегора мебель, герой решает накрыть собой данную картину, чтобы сохранить это напоминание о его былой человеческой жизни.

В видеоигре данная картина также присутствует в комнате Грегора, но, что важнее, в финальном эпизоде в тюрьме она закрывает подколп к механизму самоуничтожения Башни. Картина девушки с буркой становится границей, переступив которую герой не способен изменить сделанный ранее моральный выбор, ему остается только идти вперёд, сохранив либо человеческую душу (если Грегор спасает Йозефа), либо человеческое тело (если Грегор выбирает верность Башне).

Таким образом, картина девушки с буркой как в повести, так и в игре представляется одним из последних напоминаний о былой человеческой жизни. В этом образе запечатлена утраченная Грегором человечность, которую он стремится вернуть.

В дополнение к вышесказанному стоит отметить, что образ картины девушки с буркой в финале игры также соотносится с *мотивом пограничья* из повести «Превращение»: картина представляется, как уже было сказано, границей, отделяющей героя от лежащих за ней неизвестности и реальности. Если Грегор пересечёт границу, то произойдет непоправимое (в игре – разрушение Башни и сопровождающая это катастрофа, в книге – нарушение зыбкого состояния семьи Грегора, а главное – усиливающееся давление на её членов). Однако перейдя через эту границу, Грегор возвращается в реальный мир, устрняя установившуюся неизвестность и детерминированность, тем самым освобождаясь и примиряясь со сложившимся положением вещей (в частности, либо с пожизненным заключением в теле жука, либо с осознанием того, что он не спас своего друга, Йозефа К.).

Образ Башни в видеоигре является сквозным: фотографию Башни на стене видит Грегор Замза, когда просыпается в своей комнате, а в последних эпизодах герой бежит из собственноручно разрушенной Башни. Данный образ соотносится с одноименным образом из романа Франца Кафки «Замок», который изображается в тексте как высшая власть, что даёт указания и распределяет по рабочим местам; составляет высший свет общества, представители которого недоступны для крестьян и приезжих чужаков. Для того чтобы попасть в Замок, необходимо особое разрешение, которое вряд ли будет когда-нибудь получено. Даже путь к нему, несмотря на то, что он единственный, оказывается труднопроходимым: «И всё же тут дорога непроезжая» [Кафка, 2016]. Кроме того, Замок в одноименном романе Франца Кафки окружён туманом, и в этом пространстве идёт снег (символизирующий тяжесть пути). В свою очередь, в видеоигре в локации порта главный герой впервые видит Башню, так же, как и в романе, окружённую и скрытую туманом, что в обоих случаях наталкивает на мысль об иллюзорности соотносящихся между собой пространств, а также об их недоступности для всех ищущих к ним путь.

В конце предпоследнего эпизода, когда Грегор Замза нажимает на механизм самоуничтожения Башни, что незамедлительно начинает рушиться по кускам, он пытается спастись от обломков и не провалиться в пропасть, и путь к выходу (не только от разрушенной Башни, но и из этого мира) прокладывают надписи на плитах (там, где они есть, мост не падает). Это можно соотнести с событием в романе Франца Кафки «Процесс», где подписи всех судей выступали в качестве поручительства, что помогало приблизиться к шансу на получение свободы: «По существу, вообще почти никаких препятствий больше не будет, и в такой момент обвиняемый может чувствовать себя вполне уверенно» [Кафка, 1999]. Однако это мнимая надежда на свободу, как и мост, что может в любую секунду провалиться, если герой сделает шаг в сторону.

Туннели / лабиринты встречаются во многих эпизодах видеоигры: хождение по трубам, чтобы укоротить путь к следующей геолокации; длинный коридор в локации ящика с документами; коридор, ведущий к комнате переговоров; дорога к Башне на пути к администратору. Образ туннеля / лабиринта представляет собой бесконечный путь к выходу, к истине, которая поможет герою с разрешением загадок, чтобы добраться к намеченной цели. Данный образ прослеживается в притчах Франца Кафки, например, в «Железнодорожных пассажирах» туннель представляется как бесконечный путь, остановившись внутри которого человек теряется во времени и пространстве, остаётся

в полной темноте, не видя ни начала, ни конца. Словно застревает в игре, правил которой он не знает, а вопросы, что чаще всего первыми приходят на ум («“Что мне делать?” или “Зачем мне это делать?”») [Кафка, 1999]), даже не потребуют ответа, потому что они бессмысленны и от ответа ничего не изменится. Кроме того, образ лабиринта имеет значение для нарративной структуры «Замка» Ф. Кафки. Сюжетный рисунок романа амбивалентный (простой и сложный одновременно), а его художественный мир многозначен, что раскрывает «тысячи ответвлений» при каждом прочтении романа и является «новым рисунком пути, которым бредет в лабиринте романа читательское сознание» [Кафка, 2016].

Своеобразно интерпретируется в игре **образ отца**, который, подобно главному герою, превращается в жука, работающего на ресепшене к Башне, довольного своим положением, не стремящегося вернуться в человеческое обличие и с радостью призывающего сына пойти по его стопам. Слыша несогласие Грегора, отец принимает его ответ, прося не рассказывать матери, где он.

В то же время в повести Франца Кафки «Превращение» отец представлен как человек слабый и зависимый от своего сына, а после того, как сын потерял статус «кормильца семьи», превратившись в насекомое, отец резко меняется, представляя перед читателем волевым, строгим, независимым, с радостью озвучивающим решение судьбы собственного сына: «Если бы он понимал нас, тогда, может быть, с ним и удалось бы о чем-то договориться. А так...» [Кафка, 1999]. Параллели также можно найти в рассказе Франца Кафки «Приговор», где отец представлен судьей, что выносит смертный приговор: «Я приговариваю тебя к казни: казни водой» [Кафка, 1999], – который нельзя обжаловать и нельзя отменить, он неизбежен, словно сама судьба или Бог, что повелевает жизнью главного героя.

Выводы

Проведя сопоставительный анализ между произведениями Франца Кафки и видеоигрой «Metamorphosis», можно сказать, что в художественных текстах одним из главных приёмов оказывается разграничение речевых зон: речи повествователя и речи персонажей, имеющих разные точки зрения на ту или иную ситуацию (например, спокойное отношение Грегора Замзы к своему превращению на протяжении всей повести и, наоборот, враждебное настроение Греты и отца к изменившемуся Грегору в конце текста). На пересечении этих речевых зон рождается читательское восприятие образа. Посредством их восприниматель лучше понимает изображаемое, но в любом случае остаётся за его границами.

Кроме того, формированию образов способствуют детали, моделирующие мир в произведениях Франца Кафки. С одной стороны, они дополняют демонстрируемые в текстах образы и наделяются символическим значением. С другой, как уже было сказано выше, изображаемые детали создают окружающий героя мир, делая его более правдоподобным и реальным для читателя, несмотря на абсурдность, эфемерность и аллегоричность всего происходящего.

В свою очередь, в видеоигре разобранные образы в основном передаются посредством визуального изображения и аудиального сопровождения. Однако следует отметить немаловажную роль позиционирования «камеры»: игрок участвует в происходящем, наблюдая за действием от первого лица («глазами» Грегора Замзы). Он практически напрямую взаимодействует с изображаемыми образами, по-особому воспринимая их.

Кроме того, на передачу образов влияет уникальный визуальный стиль, сочетающий в себе громоздкость, фундаментальность, механистичность и «первобытность», а также реализм в изображении деталей. С помощью подобного стиля перед реципиентом рисуется гротескный и пугающий мир бессмысленного и беспощадного судебного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

Белобратов А. В. Какая дорога ведет к «Замку»? // Кафка Ф. Замок. СПб.: Азбука, 2000. С. 7-16.

Говорунов А. В. Человек в ситуации виртуальной реальности. [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/govorunov-av/chelovek-v-situacii-virtualnoy-realnosti>

Кафка Ф. Замок. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 384 с.

Кафка Ф. Избранное. СПб.: ООО Издательство «Терция», 1999. 448 с.

Орсет Е. Дж. Кибертекст. Перспективы эргодической литературы. БАЛ.: Изд-во ун-та Джонса Хопкинса, 1997.

REFERENCES

Belobratov A. V. Kakaya doroga vedet k «Zamku»? // Kafka F. Zamok. SPb.: Azbuka, 2000. S. 7-16.

Govorunov A. V. Chelovek v situatsii virtual'noy real'nosti. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/govorunov-av/chelovek-v-situacii-virtualnoy-realnosti>

Kafka F. Zamok. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. 384 s.

Kafka F. Izbrannoe. SPb.: ООО Izdatel'stvo «Tertsiya», 1999. 448 s.

Orset E. Dzh. Kibertekst. Perspektivy ergodicheskoy literatury. BAL.: Izd-vo un-ta Dzhonsa Khopkinsa, 1997.

Научный руководитель: Брюханова Ю. М., к.ф.н., доцент, доцент кафедры новейшей русской литературы Иркутского государственного университета.

Данные об авторах

Ершова Римма Алексеевна – студент 4-го курса бакалавриата института филологии, иностранных языков и медиакоммуникации Иркутского государственного университета.

E-mail: rsx2vl@gmail.com

Мусинцев Иван Сергеевич – студент 4-го курса бакалавриата института филологии, иностранных языков и медиакоммуникации Иркутского государственного университета.

E-mail: black.warren2098@gmail.com

Authors' information

Ershova Rimma Alekseevna – 4th year Bachelor student of the Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communication of Irkutsk State University.

E-mail: rsx2vl@gmail.com

Musincev Ivan Sergeevich – 4th year Bachelor student of the Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communication of Irkutsk State University.

E-mail: black.warren2098@gmail.com

Электронный научный журнал
УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК
Серия
«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес серии журнала: <https://uspu.ru/journals/rus/ufv/ufv.php>

Издатель: ФГБОУ ВО
«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 276

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.

2022. № 1 Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 11)

Размещено на сайте 28 февраля 2022.

URL: (<http://journals.uspu.ru>)