

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**Материалы
Всероссийской научной конференции
г. Астрахань, 25 апреля 2019 г.**

Издательский дом «Астраханский университет»
2019



УДК 82.09
ББК 83.3
А18

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Астраханского государственного университета

Редакционная коллегия:

Е.Е. Завьялова (отв. ред.),
Г.Г. Исаев, А.А. Боровская, Л.В. Спесивцева, Т.Ю. Громова

Жанрово-стилевые искания в художественной литературе [Электронный ресурс] : материалы Всероссийской научной конференции (г. Астрахань, 25 апреля 2019 г.) / сост. : Г. Г. Исаев, А. А. Боровская, Л. В. Спесивцева, Т. Ю. Громова ; под ред. Е. Е. Завьяловой. – Электрон. текстовые, граф. дан. (516 КБ). – Астрахань : Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2019. – 150 с. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): 12 см. – Загл. с экрана. – Диск помещён в контейнер 20×14 см.

В сборнике содержатся материалы, освещающие актуальные вопросы жанрологии, динамику стилистических исканий в русской и зарубежной литературе.

Адресовано преподавателям-филологам, студентам, аспирантам гуманитарных специальностей.

ISBN 978-5-9926-1153-3

© Астраханский государственный университет,
Издательский дом «Астраханский университет», 2019
© А. А. Боровская, Т. Ю. Громова, Е. Е. Завьялова,
Г. Г. Исаев, Л. В. Спесивцева, составление, 2019
© Т. А. Сызганова, дизайн обложки, 2019



СОДЕРЖАНИЕ

В.Д. Миленко	
К проблеме жанровой трансформации пикарески	5
Е.А. Шкурская	
Рецепции сюжета об Амуре и Психее в ирои-комической поэме И.Ф. Богдановича «Душенька»	9
Е.В. Суровцева	
«Письмо властителю» в русской литературе XIX–XX веков и его жанровые модификации	13
З.Н. Поляк	
Жанр «записок» в документальной и художественной прозе	19
В.В. Анищенко	
«Ночные» стихотворения М.Ю. Лермонтова в аспекте асомнической проблематики	22
В.А. Пушкина	
Парадоксы «повреждённого»: образ главного героя в одноимённой повести А.И. Герцена	26
И.Н. Свечникова	
Изучение вставных конструкций в жанре притчи в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» в 10 классе средней школы	29
Д.У. Шартуова	
Стилистические аспекты характеристики персонажей в повести Ф.М. Достоевского «Двойник»	33
А.М. Шахбанова	
Циклообразующие элементы в «Лете» А.А. Фета	35
М.Е. Терская	
Музыкальные аллюзии и реминисценции в повести И.С. Тургенева «Клара Милич»	37
С.Э. Сарыева	
Традиции рождественской прозы Ч. Диккенса в святочных рассказах Н.С. Лескова	40
В.А. Карачалова, С.А. Тихонова	
Особенности передачи эмоционального состояния персонажей пьесы Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен» на русский язык	42
И.Ю. Целовальников, Н.В. Целовальникова	
Приёмы лирической прозы А. Ремизова	47
М.А. Рыбакова	
Центральные флористические образы в лирике И.Ф. Анненского	51
О.П. Гаврилова	
Жанровые традиции англо-шотландской средневековой баллады в стихотворении А.А. Ахматовой «Сероглазый король»	54
А.Г. Близгарева	
Мортальные мотивы и образы в стихотворении Н. Клюева «Брату»	56
Г.Г. Исаев	
Лирический герой книги А. Кусикова «Зеркало Аллаха»	61
К.М. Юмаева, Л.В. Спесивцева	
Жанровые доминанты «маленьких поэм» С.А. Есенина	69
Я.А. Кадин, Л.В. Спесивцева	
Трансформация образа чёрного человека в творчестве С. Есенина	71
О.Ю. Севастьянова, Л.В. Спесивцева	
Художественные функции анималистических образов в очерках А.И. Куприна	74

М.Ю. Белоусова	
Детский игровой фольклор в творчестве поэтов-обериутов Д. Хармса и А. Введенского	78
К.И. Ишбирдиева, Л.В. Спесивцева	
Образ поэта в пьесе М.А. Булгакова «Александр Пушкин».....	81
Ю.М. Купцова	
Синестетические комплексы в рассказах В. Набокова.....	83
В.А. Яковлева	
Роман Е. Замятина «Мы» как пародия на идеи пролеткульта	85
В.А. Емельянов	
<i>Главная книга</i> как форма повествования о себе и жизни своей.....	88
А.С. Абрамов	
Истоки абсурдистского мироощущения Альбера Камю	93
А.О. Ищанова	
Семантика красного цвета в лирике В. Высоцкого.....	97
Б. Фатхи	
Акустические и ольфакторные образы в цикле рассказов Г.-Х. Саэди «Скорбящие Байала».....	100
А.Г. Мендагалиева	
Семантика метафор и сравнений в романе С. Кинга «Кэрри»	102
Е.Е. Завьялова	
Жанровые особенности хроники Ф.Н. Горенштейна «На крестцах».....	104
М.В. Норец	
Особенности развития жанра фэнтези.....	108
Р.Э. Растунцев	
О феномене скандинавской мифологии в современном русском фэнтези	111
В.И. Гресь	
Комикс как жанр визуальной литературы.....	114
А.В. Жилина	
Рецепция дебютного детективного романа: противоречия между массовым читателем и профессиональным сообществом (на примере первой книги Ю Несбё «Нетопырь»)	116
В.Н. Майор, М.Т. Рахметова	
«Страшилки» и «анти-страшилки» в творчестве В. Роньшина и С. Седова.....	121
А.В. Гусарова	
Двоемирие в пьесе О. Богаева «Башмачкин».....	125
Т.А. Кузнецова	
Трансформация жанрового канона романа воспитания в романе Д. Митчелла «Лужок чёрного лебедя».....	128
Б. Ла Грека	
Идеи Луиджи Пиранделло в романе Бориса Акунина «Весь мир – театр»	133
А.В. Алхутова	
Черты экспрессионистской поэтики в повести В. Сорокина «Метель».....	135
А.А. Джундубаева, Ж.Ж. Изгаева	
Жанрово-стилевые стратегии в прозе Ильи Одегова.....	138
Е.А. Савочкина	
Жанровые особенности романа Е. Севастьяновой «Поместье чёрного лорда» (в сравнении с «Джейн Эйр» Ш. Бронте)	144
Сведения об авторах	148

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ПИКАРЕСКИ

В.Д. Миленко

Пикареска – культурный продукт европейского социально-политического катаклизма XVI–XVII вв. («эпохи бродяжничества»). Зародившись в авантюрной прозе ренессансной Испании, жанр, как неоднократно отмечалось исследователями, возрождается в литературе переходных эпох, актуализирующих экзистенциальную проблематику. В. Хализев утверждал, что любые жанровые структуры «имеют жизненные аналоги, которыми обуславливается их появление и упрочение» [7, с. 340]. «Жизненным аналогом» художественного мира пикарески служат пореволюционные состояния общества, сопровождающиеся распадом сложившихся иерархий, ломкой аксиологической и идеологической систем, духовным и физическим «бродяжничеством» масс.

Научная литература о пикареске обширна в том числе и географически, что объясняется её ассимиляцией в странах Западной и Восточной Европы, Азии, Латинской Америки. Роль пикарески в истории становления мировой романистики отмечал М. Бахтин: «Колыбель европейского романа нового времени начали шут, плут и дурак и оставили в его пеленах свой колпак с погремушками» [1, с. 217]. Американец А. Блэкберн назвал весь современный западный мир «пикарескным», подчеркнув актуальность жанра и его наднациональное и надысторическое значение [9, р. 25].

Термин *genero picaresco* восходит к испанскому *el picaresco* (плут, пройдоха, мошенник) и функционирует в мировом литературоведении наряду с национальными субститутами: плутовской роман (Россия), шахрайський роман (Украина), *shelmenroman* (Германия), *romance of goiguery* (Великобритания) и т.д. Однако определение «пикареска» применимо не только к романной форме – в мировой традиции укоренены также повесть-пикареска, рассказ или новелла-пикареска (последние являются исторически более ранними жанровыми разновидностями). Традиционно плутовская повесть и плутовской роман содержат подробную биографию героя-пикаро (от рождения – до «воцарения»), поэтому в них представлен обширный жизненный, исторический, географический материал, а следовательно их отличает достаточно большой объём. Новелла-пикареска или рассказ-пикареска представляют собой «фрагмент» обширного биографического повествования и, как правило, содержат описание отдельной авантюры плутовского героя. В литературе XX столетия (в том числе русской) получили распространение плутовская повесть и плутовской роман, что восходят к единому жанровому канону.

В современном отечественном и европейском литературоведении заявила о себе тенденция к двоякому толкованию термина «пикареска»: историческому (или классическому) и теоретическому (современному). Первое отсылает к модели раннего европейского романа XVI–XVII вв., зародившегося в Испании и ставшего центральным жанром прозы «золотого века». Испанские авторы выработали чёткий канон: форму повествования от первого лица (автобиография пикаро), синтез циклической и кумулятивной сюжетных схем (при преобладании последней), биографическое композиционное единство (детство героя – юность – личностное становление – «воцарение»), константный набор мотивов: бытовых (дорога, встреча – разлука, деньги), авантюрно-плутовских (нищенство, самозванство, знахарство, актёрство, женитьба по расчёту), нравственно-философских (выживание, противостояние и бунт, духовное одиночество), празднично-карнавальных (узнавание – неузнавание, переодевание). Главным открытием средневекового жанра пикарески стала концепция маргинального антигероя: плута поневоле или плута по призванию (по мотивации), простолюдина-маргинала или обедневшего дворянина (по социальному статусу). Такая жанровая модель, пред-

ставленная в литературе Испании многочисленными образцами, в XVII–XVIII вв. получила широкое распространение и в других странах Западной Европы, а также в России.

Кризис плутовской прозы, наметившийся в европейской романистике XIX столетия, был преодолен в XX в., когда крупные социальные катаклизмы, обострение классовой борьбы и оживление трагикомического мировосприятия вновь вызвали к жизни жанр пикарески. Романы «Похождения бравого солдата Швейка» (1921–1923) Я. Гашека, «Признания авантюриста Феликса Круля» (1954) Т. Манна, «Жестяной барабан» (1959) Г. Грасса, русский плутовский роман 1920-х гг. и постсоветский представляют собой художественный синтез классической традиции и новаторских приёмов, сложившихся в литературной практике XIX–XX вв. Древний жанр пикарески, по словам В. Лесевича, продолжает функционировать в современной прозе, сохраняя тенденцию к «расширению своих рамок и обогащению своего содержания путём захвата всех сторон жизни» [2, с. 3].

Сегодня высказываются суждения о том, что протеистичность плутовского антигероя повлияла на жанровую протеистичность пикарески в целом. Прослеживаются жанровые границы пикарески с житийной литературой (Г. Гачев), с исповедью (С. Ерёмина, Ю. Бернова), с новеллой (Н. Тамарченко), с романом воспитания (М. Абрамова). Исследователи единодушны в том, что вокруг условного «ядра», образуемого классикой жанра – испанскими романами «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554), «Гусман де Альфараче» (1599–1604) Матео Алемана и «История жизни пройдохи по имени дон Паблос» (1626) Франсиско де Кеведо, – располагаются тексты, в той или иной степени сдвигающие плутовское повествование к иным жанровым образованиям.

Современный плутовский роман – это «прозаический жанр сатирической беллетристики, изображающий в реалистической, часто юмористической форме приключения плутовского героя – выходца из социальных низов, выживающего благодаря собственному остроумию в жестоком обществе» [10, р. 3]. В ходе историко-литературной эволюции многие классические жанровые черты и концепция образа претерпели трансформацию. В современной пикареске образ автора-повествователя доминирует над образом рассказчика-плута, поэтому форма рассказа от первого лица в большинстве случаев не соблюдается. Установка на остросюжетность обусловила нивелирование нравственно-философской проблематики жанра за счёт усиления авантюрно-приключенческого компонента. Современный плутовский роман чаще всего имеет магистральную авантюрную интригу, которой подчинены все остальные сюжетные перипетии. Жанровая форма пикарески в прозе XX в. всецело зависит от творческой индивидуальности и воли художника. Однако жанровое содержание, неразрывно связанное с концепцией центрального персонажа, остаётся вполне традиционным. Плутовский герой, словно вычеркнув все свои версии, сложившиеся в мировой романистике XVIII–XIX вв., в прозе XX – начала XXI в. вновь предстаёт асоциальным бродягой, нищим и голодным, остроумным и циничным, злым и великодушным одновременно.

Канон «национального испанского жанра» пикарески (К. Державин) активно изучается как западной, так и отечественной наукой. Наиболее дискуссионными остаются вопросы генезиса (фольклорно-мифологического, литературного), новаторства художественного образа пикаро и романного конфликта («маленький человек» против социума), историко-литературного значения плутовского романа, трансформации жанровой модели в прозе последних двух столетий, а также изучения жанровых традиций в творчестве отдельных художников.

По сравнению с уровнем изученности европейского плутовского романа теорию русской плутовской прозы следует признать слабо разработанной. Достаточно сказать, что сам термин «плутовский роман» в русском литературоведении XVIII–XIX вв. считался атрибутом исключительно западной (прежде всего испанской) прозы. Известный

русский критик начала XIX в. Н. Надеждин, стараясь подобрать национальный аналог испанского термина «пикареска», применил понятие «так называемый бродяжный или бездельнический род» повествования [4, с. 18]. Пытаясь определить жанровую природу русских плутовских романов XVIII – начала XIX в., исследователи применяли термины «нравоописательный роман жиль-блязовского типа» (В. Переверзев), «сатирически-бытовой роман» (Г. Благосветлов), «роман оригинальный» (В. Сиповский), «русский бытовой роман» (Г. Фридендер), «авантюрно-дидактический роман» (Н. Петрунина), выделяя один из содержательных признаков жанра.

Как принадлежность массовой литературы плутовской роман вызывал негативные и пренебрежительные суждения советских учёных (Ю. Манна, В. Переверзева, П. Орлова и других). Именно с такими интонациями написана статья В. Переверзева «Пушкин в борьбе с русским плутовским романом» (1936), где рассмотрена ситуация активизации «мелкотравчатой прозы» в литературе начала XIX в., негативно охарактеризовано творчество «ничтожного» Ф. Булгарина, изложены прогрессивные взгляды А. Пушкина на проблему плутовского «чтива». В. Шкловский, напротив, защищал «низкую прозу». К примеру, в книге «Матвей Комаров – житель города Москвы» (1929) он утверждал, что «мнение о Матвее Комарове как о писателе низкого пошиба, писателе бездарном, совершенно неправильно, так как сам факт многочисленных переизданий его романов говорит об обратном» [8, с. 26].

Анализ плутовских романов русских авторов XVIII–XIX вв. представлен в трудах по исторической поэтике А. Панченко, Ю. Манна, В. Кожина, В. Переверзева, В. Степанова, Ю. Стенника и др. Исследованием первого образца национальной плутовской прозы – «Повести о Фроле Скобееве» – занимались Д. Лихачёв, В. Кожин, Н. Гудзий, А. Панченко, Н. Пиксанов, Т. Долгих, А. Буров, современные польские учёные М. Кравец, Е. Малек. Все они отметили колоссальное влияние произведения на современников и последующие поколения русских читателей, новаторские тенденции, которые привнёс в литературу XVII–XVIII вв. анонимный автор повести: индивидуализацию речи персонажей, обновлённый стиль, качественно нового персонажа. Западные учёные (Г. Хэммерберг) предпринимались попытки изучения эволюции образа рассказчика на материале «Повести о Фроле Скобееве» и её вариаций в прозе XVIII в.: «Новгородских девушек святочный вечер» (1785) И. Новикова и «Наталья, боярская дочь» Н. Карамзина (1792).

Обширную научную литературу обрела поэма Н. Гоголя «Мёртвые души» (1842), причём в советских трактовках проявилась тенденция к нарочитому отрицанию традиций «буржуазного» плутовского эпоса в произведении. Вот, к примеру, мнение Д. Тамарченко: «Продолжая традиции "плутовского романа" и "Жиль Блаза" Лесажа, поэма, в сущности, представляет собой лишь своеобразную форму романа нравоописательного <...> "Мёртвые души", при всём их внешнем сходстве с "Жиль Блазом", в сущности, не имеют ничего общего с романом Лесажа; поэма Гоголя представляет собой прямое отрицание и разоблачение "плутовского романа" <...> Герой гоголевской поэмы не утверждается, а разоблачается: повествование ведётся не от лица Чичикова, а от лица автора, который творит беспощадный суд и над героем, и над всем обществом, к которому он принадлежит. Он осуждает вместе с тем и буржуазные отношения с их духом приобретательства и плутовства» [5, с. 331–332]. Или мнение С. Машинского: «Задумав поначалу "Мёртвые души" как роман, Гоголь впоследствии пришёл к выводу, что это произведение принципиально отличается от традиционной формы "плутовского", "приключенческого" романа. Отсюда колебания автора в определении жанра "Мёртвых душ"» [3, с. 231]. Наконец, вывод Н. Томашевского: «...кто всерьёз решится утверждать, что "Мёртвые души" – плутовской роман?» [6, с. 5].

В современном российском литературоведении проблемами пикарески занимаются Г. Космолинская, С. Голубева, С. Пискунова, М. Тимохин, М. Райзман, О. Красова, Н. Пахсарьян, Я. Трункова, О. Тимашева и др., что, безусловно, свидетельствует о научной актуальности проблемы трансформации этого средневекового литературного жанра, а также о стремлении объяснить феномен его протеистичности и живучести.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Лесевич В. Происхождение современного романа. Genere picaresco : его возникновение, значение и распространение / В. Лесевич // Русская мысль. – 1901. – Кн. 4. – С. 1–23.
3. Машинский С. Художественный мир Гоголя / С. Машинский. – М. : Художественная литература, 1979. – 311 с.
4. Надеждин Н. «Иван Выжигин», нравственно-сатирический роман (сочинение Фаддея Булгарина, IV части, СПб, в типографии вдовы Плюшар, 1829) / Н. Надеждин // Вестник Европы. – 1829. – № 10. – С. 18–21.
5. Тamarченко Д. Е. Н. В. Гоголь / Д. Е. Тamarченко // История русского романа. – М. – Л. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 268–275.
6. Томашевский Н. Плутоской роман / Н. Томашевский // Плутоской роман. Библиотека всемирной литературы : в 200 т. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 40. – С. 5–20.
7. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 399 с.
8. Шкловский В. Б. Матвей Комаров – житель города Москвы / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1929. – 212 с.
9. Blackburn A. The Myth of the Picaro / A. Blackburn. – Chapell Hill : UNC Press, 1979. – 276 p.
10. Parker A. A. Literature and the delinquent : the picaresque novel in Spain and Europe, 1599–1753 / A. A. Parker. – Edinburgh University press, 1967. – 195 p.

РЕЦЕПЦИИ СЮЖЕТА ОБ АМУРЕ И ПСИХЕЕ В ИРОИ-КОМИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ И.Ф. БОГДАНОВИЧА «ДУШЕНЬКА»

Е.А. Шкурская

В отечественной литературе одним из первых к древнему мифологическому сюжету об Амуре и Психее обращается И.Ф. Богданович в ирои-комической поэме «Душенька» (1773 г.) под названием «Душенькины похождения, сказка в стихах». Актуализация античной сказки в русской литературе XVIII – начала XIX века объясняется ориентацией на французский литературный образец, появлением переводов Апулея «Метаморфозы», Жана де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона», рецепцией античности.

Обращение к игровому, развлекательному варианту сюжета об Амуре и Психее оправдано особенностью становления русской литературы XVIII века, созданию жанров-контаминаций, перекрещивающих в себе устойчивые и формальные признаки высоких и низких жанров. Это происходит с русским стихотворным эпосом, возникновением его бурлескной разновидности – ирои-комической поэмы.

Бурлеск от итальянского слова «бурла» – шутка, близок смеховому роду словесного творчества – пародии, разрушает устойчивые жанрово-стилевые единства, извлекает смеховой эффект из несоответствия формы и содержания [4, с. 208].

Свою эстетическую позицию И.Ф. Богданович обозначил в самом начале сочинительства: лёгкое, изящное чтение, не претендующее на мораль, эстетическое наслаждение в чистом виде, без посторонних целей, как итог творчества.

И.Ф. Богданович русифицировал чужеземный сюжет, выбор пал на неканонический греческий миф об Амуре и Психее, переведённый на французский язык Жаном Лафонтеном. Таким образом, источниками сюжета для И.Ф. Богдановича стали как античная сказка Апулея из романа «Золотой осёл», так и её французское изложение Ж. де Лафонтеном «Любовь Психеи и Купидона».

Оставив фабулу апулеевской сказки неизменной, И.Ф. Богданович изменил прозиметрическую форму французского источника «Любовь Психеи и Купидона» Ж. де Лафонтена. Подобный индивидуальный подход обусловил своеобразие формы изложения поэмы. Вместо александрийского стиха И.Ф. Богданович избирает оригинальный метр, свободный, вольный стих – разностопный ямб с разнообразной рифмовкой, произвольным варьированием количества стоп в стихе.

Бурлеск проявляется уже в заглавии поэмы: в качестве имени текста И.Ф. Богданович использует русифицированное слово «душенька», соединив греческий корень «психе», душа с русским уменьшительно-ласкательным суффиксом, обозначив установку на русификацию сюжета, наделению героини чертами национальной определённости.

В заголовке поэмы И.Ф. Богдановича нет реминисценций к дуалистическому восприятию рецепции мифа, установки на парность Амура и Психеи как души, одухотворённой любовью, души на пути к Богу, акцент сосредоточен на героине поэмы, Душеньке, её испытаниях и добродетелях.

И.Ф. Богданович отмечал, что Душенька прощена, потому что очистилась от греха терпением в страданиях. Однако, по наблюдению А.И. Незеленова, этой возвышенной морали совсем не соответствует характер Душеньки, в героине поэмы нет красоты души, она просто «щеголиха» [2, с. 173].

Сюжет ирои-комической поэмы И.Ф. Богдановича характеризуется стилизацией под античный миф с опорой на каноны русской волшебной сказки. Таким образом, активное заимствование античного сюжета обогащается типологическими признаками русского фольклора.

И.Ф. Богданович оставляет в качестве сюжетного ядра историю любви красавицы и чудовища, дополняя образную систему сказки русскими реалиями. Обращение к сюжету о красавице и чудовище объяснимо характером эпохи Просвещения, временем создания большинства реминисценций на античный миф: Ж. де Лафонтен «Красавица и Чудовище», мадам де Вильнев, мадам де Бомон «Красавица и Зверь», утверждением центральной проблематики сказки – превосходства добродетели над красотой.

Согласно «Указателю сказочных сюжетов» А. Аарне, переведённому Н.П. Андреевым, сюжет об Амуре и Психее и его инвариант сюжет о красавице и звере относятся к типу АТ 425 «The Search for the Lost Husband», поиск пропавшего супруга. Инвариантами сюжета об Амуре и Психее, наиболее распространёнными в фольклоре, являются:

а) чудовище в роли жениха (The Monster Animal as a Bridegroom), например, сказка об Амуре и Психее;

б) расколдованный муж: задачи колдуньи (Disenchanted Husband the Witch's Tasks), например, сказка «Финист – Ясный сокол»;

в) красавица и зверь (Beauty and the Beast), например, сказка С.Т. Аксакова «Аленький цветочек» [1].

Сказка И.Ф. Богдановича соотносится с типом «чудовище в роли жениха», однако супруг героини, как и в античном сюжете, чудовище в фигуральном смысле, имеется в виду его внутренняя сущность. И.Ф. Богданович выделяет следующие качества Амура: рвёт сердце, питается слезами, язвит стрелами, жестоко ранит, пленяет, властвует как на земле, так и на небе. К предсказанию оракула (античный миф) добавляются контаминации из русского народного фольклора, родственникам Душеньки таинственный супруг представляется в виде змея с семью головами, семью рогами, семью хвостами (реминисценции сказочного образа Змея-Горыныча или Чуда-Юда).

Наказанием Душеньки за любопытство становится не вечное забвение, как в античной сказке, а чернота и дурнота, вылетевшие из горшочка Прозерпины, которые меняют облик героини, делая её безобразной. Таким образом, происходит удвоение сюжета о красавице и чудовище.

Торжество добродетели над красотой проявляется в умении Амура оценить внутренние качества Душеньки, несмотря на её трансформацию; символично, что на небо он забирает Душеньку не преображённой, а дурнушкой: «Закон времён творит прекрасный вид худым, / Наружный блеск в очах проходит так, как дым, / Но красоту души ничто не изменяет, / Она единая всегда и всех пленяет» [3].

Сказочная трансформация сюжета проявляется и в том, что спасает героиню не герой, преодолевший множество испытаний, а второстепенный персонаж, красоту Душеньке возвращает Венера, умыв девушку небесной росой в награду за терпение и страдания.

Национальная самобытность поэмы-сказки проявляется в совмещении персонажей греко-римской мифологии, героев русской народной сказки, фантастических элементов с реалиями собственного времени, национального фольклора. Стилизованный диссонанс проявляется в наложении русских мотивов на поэтику греческого мифа: античная Психея одновременно русская царевна. Амур, бог любви, представлен метафорически как чудовище, сжигающее страстью людей и богов, а также содержит реминисценции к сказочному образу из русского фольклора «Змея-Горыныча, Чуда-Юда». Зефир – слуга Амура; помощник и защитник Душеньки – Скоромых, быстрый амуров гонец; Оружие, которое подсовывают Душеньке сёстры, – меч Самосек, хранящийся в арсенале у Кощея.

Боги-олимпийцы наделены человеческими страстями и слабостями: Венера – коварством, ревностью, злопамятностью; Плутон, Юпитер – страстью; Юнона, Церера, Минерва, Прозерпина – ревностью. Боги также ведут себя, как придворные светские

люди: разъезжают на колесницах с приметами дворянской кареты XVIII в. и собственным кучером, окружают себя роскошью дворцов и парков с претензией на образованность (у Амура во дворце великолепная библиотека), издают указы, зафиксированные в царских грамотах.

По наблюдению О.Б. Лебедевой, наиболее ярко травестийный дух сказочной поэмы выражен в описании облика Душеньки, когда она тайком приходит в храм Венеры и все принимают её за богиню, путешествующую инкогнито: «Венера под платком! / Венера в сарафане! Пришла сюда пешком! / Во храм вошла тишком! / Конечно, с пастушком!» Стилевой диссонанс проявляется в переодевании персонажей античной мифологии в русские одежды [4, с. 222–223].

Сказочные мотивы, связанные с испытаниями героини, также сохраняются, обогащаясь реалиями собственного времени: раковина Венеры запряжена «почтовыми зефирами», колесница Душеньки без кучера и без вожжей, на свадебно-погребальном шествии Душеньке «готовят сухари» для дороги, собирают приданое, характерное для дворянского обихода (тамбуры, коклюшки, гребёнки, булавки, дорожный туалет). Дом Амура – небесный дворец, одновременно барская усадьба с великолепным убранством, пейзажным парком, библиотекой, слугами.

Испытания, с которыми сталкивается Душенька, чтобы заслужить прощение у Венеры, также объединяют поэтику мифа и русской сказки. Первое испытание связано с добычей живой и мёртвой воды (мотив русской сказки), которую стережёт змей Горыныч. Античный сад Гесперид, охраняемый в греческом мифе Атлантом, в поэме И.Ф. Богдановича стерегут Кошей и Царь-Девница. Добыть яблоки возможно, отгадав три загадки Кошеля, дорога в царство Плутона идёт сквозь дремучий лес с избушкой на курьих ножках. Именно Баба-Яга должна дать Душеньке посошок для того, чтобы пройти в царство Плутона. Как видим, сюжетный стержень «испытание – посвящение» сохраняется И.Ф. Богдановичем, но характер испытаний иной, обогащается русскими реалиями: добыча воды живой и мёртвой, отгадывание трёх загадок, нарушение табу. Меняется и сюжетный ход, связанный с последним испытанием.

В античном варианте Психея, заглядывая в баночку с красотой Прозерпины, погружается в вечный сон; в поэме И.Ф. Богдановича героиню обволакивает чёрный дым, превращая её в дурнушку. Душенька сама обрекает себя на скитания и вечное одиночество, стыдясь своего вида.

Трансформации подвергается образ Амура, он выступает в поэме и как космогоническая сила – властвует над всем, живым и неживым (богами, ветрами, предметами), одновременно он заботливый сын и любящий супруг. Образ античного бога очеловечен, одухотворён. Это не просто набор определённых качеств, приписываемых богу любви в античной традиции, Амур – деятельный герой, активный двигатель сюжета, помогает Душеньке во всех испытаниях, равнодушный, любящий, страдающий, «незримо любующийся» Душенькой.

Внутренние качества Амура в поэме тщательно проработаны: Амур боится утешить Душеньку надеждой и навлечь гнев Венеры и от этого страдает, оберегает Душеньку от попыток самоубийства: приказывает Зефиру быть вечным спутником Душеньки, ветер-гонимец, слуга бога любви, спасает Душеньку, когда она пытается покончить жизнь самоубийством.

Природа подчиняется воле Амура: когда Душенька хочет удавиться, деревья кланяются, ни один сучок не оказывается пригодным для самоубийства. Когда Душенька хочет утопиться, из реки выпрыгивает щука, Душенька весело едет на рыбе, замочив лишь ноги. Огонь превращается в тёплый дух, пламя угасает, не причиняя Душеньке вреда. Камни превращаются в хлеб, чтобы Душенька могла насытиться.

Амур незримо помогает Душеньке во всех испытаниях. Главное качество Амура – умение разглядеть внутреннюю добродетель героини, полюбить её человеческие душевные качества (идея торжества добродетели над красотой).

Внутренние качества Душеньки менее проработаны, несмотря на то, что она центральный персонаж произведения. Мы разделяем позицию А.И. Незеленова в том, что в героине поэмы нет красоты души, она просто «щеголиха» [2, с. 173]. Душенька любит блеск, наряды, роскошь, она кокетлива, игрива, ей свойственны женские капризы, нравится внешний антураж. А. Орловская также отмечает, что Душеньку привлекает внешнее, плотское, она обольщена красотой мест нового мира и своим статусом в нём [5, с. 25]. По этой причине Душеньке так важно узнать, как выглядит ее муж, т.е. она поддаётся на уговоры сестёр, олицетворяющих злобу, зависть, лицемерие, ставит суетное, мирское выше духовного, не любит сердцем. По этой причине Душенька обрекает себя на одиночество, став дурнушкой, т.е. утратив внешнюю красоту.

Чувства, которые Душенька испытывает к Амуру, – любовь и раскаяние за непослушание, но любовь тоже внешняя, искусственная, назывная. Странствия «Венеры в сарафане» нацелены на возобновление потерянного благополучия. Из-за того, что Душеньку всё время заботит внешнее проявление себя в мире, мы не видим её внутренних качеств.

Если апулеевской Психеей во всём двигало любопытство, в аллегорическом прочтении это любопытство незрелой души на пути к познанию Бога, Душенькой двигает чувство определённости, стабильности, постоянства. Только в третьей части поэмы Душенька преодолевает гордыню, слабость, порочность натуры, оказывается достойной Амура. Странствия Душеньки представляют собой изживание суетного, мирского на пути к постижению небесной благодати, обретению духовного, истинного.

Таким образом, бурлескность поэмы И.Ф. Богдановича проявляется в русификации античного сюжета, наделении античных героев чертами национальной определённости, совмещении мифологического и сказочного топоса с реалиями своего времени, включением в поэму мотивов вещно-бытового мирообраза – еды, одежды, денег. Идейная доминанта произведения – утверждение превосходства добродетели над красотой.

Список литературы

1. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне / отв. вып. С. Ф. Ольденбург, учен. сек. В. Комаров ; Государственное Русское географическое Общество, отделение этнографии, Сказочная комиссия. – Ленинград : Издательство Государственного рус. географ. общества, 1929. – Режим доступа: <https://elib.rgo.ru> (дата обращения: 02.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
2. Бельская А. А. Трансформация мифа об Амуре и Психее в романе И.С. Тургенева «Дым» / А. А. Бельская // Учёные записки Орловского государственного университета. – 2014. – № 2 (58). – С. 172–179.
3. Богданович И. Ф. Душечка / И. Ф. Богданович. – Режим доступа: <http://az.lib.ru> (дата обращения: 06.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
4. Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века / О. Б. Лебедева. – М. : Академия, 2003. – С. 207–229.
5. Орловская А. Миф об Амуре и Психее в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька» / А. Орловская // Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Rossica. – 2014. – № 7. – С. 19–26.

«ПИСЬМО ВЛАСТИТЕЛЮ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ И ЕГО ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ

Е.В. Суровцева

Одним из направлений современной жанристики является изучение эпистолярного жанра. Форма дружеского письма исследуется уже давно [1; 2; 4; 6; 12]. Предмет нашего исследования – письма русских литераторов властям в XIX–XX веках. Эти тексты мы условно называем «письмом властителю», существующим в двух инвариантах – «письмо царю», если использовать выражение Л.Н. Толстого (свое письмо Николаю II 1901 г. он озаглавил как «Царю и его помощникам») и «письмо вождю», если использовать наименование А.И. Солженицына («Письмо вождям Советского Союза» написано А.И. Солженицыным в 1973 г. и в 1974 г. опубликовано издательством «УМСА-Press»). Мы осознаём не только условность предложенного нами терминологического обозначения исследуемого жанра, но и введения двух терминов для одного явления. Однако мы пошли на это по двум причинам. Во-первых, можно с достаточной долей уверенности утверждать, что отношение адресанта к адресату и к власти вообще в царскую и в советскую эпоху нашей истории значительно разнится. В царский период власть рассматривалась с религиозных позиций. На наш взгляд, такой подход не мог не отразиться на принципах построения эпистолярного текста – при том, что, безусловно, далеко не все авторы писем были православными монархистами. Во-вторых, при выделении этих двух терминов мы руководствовались делением нашей истории на два основных периода – православный (царский) и советский.

О.Н. Игуменова, рассуждая о «письме вождю» в творчестве Е. Замятина, указывает на то, что «в научной литературе можно встретить термин "письма во власть". Он имеет принципиальные отличия от жанра "письмо вождю"» [3, с. 157] (и от жанра «письма царю», если под термином «письма во власть» понимать тексты, написанные не только в XX веке, но и ранее). А.Я. Лившин и И.Б. Орлов, на которых ссылается О.Н. Игуменова, пишут: «"Письма во власть", являясь одним из видов источников личного происхождения, безусловно, несут в себе определённый субъективизм, отражая индивидуальные особенности каждого корреспондента, а не только экономические и политические интересы, свойственные социальной общности в целом. Но с другой стороны, сознание, совокупность ценностных установок и ориентации определённой социальной группы не является какой-то "суммой" индивидуальных "сознаний". На самом деле коллективное сознание включает в себе типологически общее индивидуальных и групповых сознаний» [5, с. 11].

О.Н. Игуменова так комментирует этот отрывок: «Данное определение понятия "письма во власть" рисует образ адресанта, простого, рядового человека со своими обыденными проблемами, представителя массы, в отличие от отправителей писем, характеризующихся как "письмо вождю"» [3, с. 158] (и «письмо царю»). Кроме того, «условным термином "письма во власть" можно обозначить разные формы апелляции граждан к государству: письма, заявления, жалобы, предложения, доносы, проекты и т.д.» [5, с. 5]. «Таким образом, "письма во власть" – это лишь объединение под одним понятием однородных явлений: различных форм письменного общения с сильными мира сего, которые, конечно, нельзя назвать "полноценным" эпистолярным жанром. Следует отметить, что А.Я. Лившин и И.Б. Орлов акцентируют внимание на условности термина» [3, с. 158].

Мы собрали обширный материал, который хотим кратко представить в настоящей статье (подробно обстоятельства создания писем, их стилистический анализ, а также полное библиографическое описание используемых нами источников см. в: [7; 8; 9]; см.

также [3]). Главный «сюжет» наших исследований – образ адресанта писем, описание жанровых разновидностей «письма властителю» – эта классификация построена на основании широкого круга материалов. В процессе анализа мы обосновываем возможность выделения нескольких жанровых разновидностей «письма властителю»: письмо-жалоба / просьба / оправдание, письмо-декларация, письмо-дифирамб / благодарность / творческий отчёт, письмо-инвектива, письмо-памфлет. Здесь же даются детальное описание и разбор этих текстов (мотивы и обстоятельства создания, проблематика, жанровые особенности, позиция адресанта, стиль и язык). Изучение писем позволяет также выявить черты личности автора и его писательской индивидуальности, прояснить его жизненную позицию, взгляды на искусство и политику, уяснить приемлемые для него формы взаимодействия власти и культуры. Формируется образ адресанта – ещё один объект нашего исследования.

Оговорим, что осознанно не рассматриваем сейчас литературное доноительство. На материале XIX века речь пойдёт почти исключительно о Булгарине (правда, несколько текстов принадлежат Гречу или написаны в соавторстве Булгариным и Гречем), в XX веке самих тестов намного меньше, принадлежат они тоже только одному автору – Фадееву (есть ещё один текст, написанный Ставским). Доносы Булгарина хорошо проанализированы А.И. Рейтблатом (библиографический обзор см. в [11]); в своих публикациях мы также затрагивали данную проблему [11]. Если говорить о XX веке, то доносы ни с литературной, ни с общественной точек зрения не являются интересными. Поэтому мы полагаем правомерным не включать данный материал в свою работу.

Переписка Горького с большевистскими и советскими вождями также нами не рассматривается в настоящей статье, так как, на наш взгляд, она представляет собой тему для отдельного исследования [10]. Этот материал очень велик по объёму (всего нами проанализировано около 280 писем Горького власть имущим) и очень разнообразен по содержанию, по разным моделям взаимоотношений Горького с вождями: например, отношения писателя и Бухарина приближаются к дружеским, отношения с Лениным – в основном «вертикаль» с вкраплениями «горизонтальных» дружеских отношений, отношения со Сталиным – чёткая «вертикаль».

Можно предположить, что обращения к князьям и царям в «княжеско-царский» период нашей истории имели своей причиной особый статус правителя. На протяжении длительного времени в нашей культуре сам феномен власти осмыслялся с религиозных позиций, как большая моральная ответственность (к сожалению, такое понимание власти в России конца XX – начала XXI практически исчезло). Таким образом, правитель – это совершенно особенный адресат, обращаться с письмами к которому тоже надо по-особенному, в первую очередь – напоминая ему о высоких моральных заповедях, которым он должен следовать. Жанр письма во властные структуры существовал в России всегда, однако именно в советское время письма «наверх» перестали быть явлением единичным (в том числе в среде литераторов и деятелей культуры), превратившись в явление массового характера. В советскую эпоху «письмо вождю» приобрело массовый характер, письма шли потоком невиданного ранее размера.

В рамках анализа жанра «письма царю» в XIX – начале XX века анализируются письма А. Пушкина, Ф. Булгарина, Н. Гоголя, А. Герцена, А. Грина, Ф. Достоевского, В. Короленко, Ф. Тютчева, Л.Н. Толстого, Н. Чернышевского, А. Чехова Александру I, Александру III (в том числе – в его бытность наследным цесаревичем), А. Булыгину, И. Горемыкину, М. Дондукову-Корсакову, Е. Ковалевскому, Д. Набокову, Николаю I, Николаю II, Н.М. Романову, императрице Марии Александровне, В. Муравьёву, В. Олсуфьеву, А. Орлову, К. Победоносцеву, К.К. Романову, П. Столыпину, Д. Толстому, С. Уварову, Ф. Филонову, а также в III отделение. Общее количество писем – около 60.

В рамках анализа «письма вождю» нами рассматриваются письма:

1) 1920–1950-е гг. – А. Аверченко, А. Ахматовой, А. Богданова, М. Булгакова, Е. Замятина, М. Зощенко, Я. Ларри, В. Маяковского, А. Корнейчука, В. Короленко, Б. Пастернака, Ф. Раскольникова, А. Толстого, А. Фадеева, М. Шолохова таким представителям власти, как В. Ленин, Х. Раковский, А. Луначарский, И. Сталин, Н. Бухарин, Ф. Дзержинский, А. Енукидзе, Е. Маленков, Е. Ярославский, а также Правительству СССР, ЦК КПСС. Особо оговариваются редкие случаи взаимной переписки писателя с вождём (случай М. Шолохова). В общей сложности нами проанализировано около 50 писем;

2) 1950–1980-е гг. – Г. Владимова, В. Войновича, В. Высоцкого, С. Злобина, В. Некрасова, Б. Пастернака, А. Солженицына, А. Твардовского, М. Шолохова, а также коллективное письмо 62 писателей таким представителям власти, как Н. Хрущёв, Л. Брежнев, Е. Фурцева, Г. Воронов, В. Степаков, П. Дёмичев, Ю. Андропов, А. Косыгин, Н. Щёлоков, а также ЦК КПСС, ССП, «вождям Советского Союза» – в общей сложности около 40 писем.

Собранный нами материал классифицируется следующим образом.

1. *Письмо-жалоба / просьба / оправдание*. В таких письмах рисуется картина преследований писателей властями и неразрешимых без вмешательства властей творческих трудностей. В целом ряде писем содержатся ходатайства за невинно обиженных. В данном контексте рассматриваются письма – на материале XIX века: А.С. Пушкина Александру I (1825) и Николаю I (1826), М.Ю. Лермонтова – <Объяснение корнета лейб-гвардии гусарского полка Лермонтова>, великому князю Михаилу Павловичу (1837, 1840), Н.В. Гоголя С.С. Уварову, М.А. Дондукову-Корсакову, Николаю I, П.А. Петровскому / П.А. Ширинскому-Шихматову / А.Ф. Орлову, наследнику Александру Николаевичу, В.Д. Олсуфьеву (1842, 1846, 1847, 1850), Ф.М. Достоевского Александру II (1858, 1859), Л.Н. Толстого Александру II, Д.А. Толстому, Д.Н. Набокову, Александру III, К.П. Победоносцеву, И.Л. Горемыкину, Н.В. Муравьёву, Николаю II, А.Г. Булыгину, П.А. Столыпину (1862, 1872, 1874, 1879, 1881, 1894, 1896, 1897, 1900, 1905, 1907, 1908), А. Грина А.Г. Булыгину (1910); 1920–1950-х гг.: М.А. Булгакова И.В. Сталину, Л.М. Кагановичу, А.И. Свидерскому, М. Горькому, А.С. Енукидзе (1929, 1930, 1931, 1934), Е.И. Замятина А.И. Рыкову И.В. Сталину (1931), М.И. Цветаевой Л.П. Берию (1939, 1940), А.А. Ахматовой И.В. Сталину (1935), М.М. Зощенко И.В. Сталину, А.С. Щербакову, А.А. Жданову, Г.М. Маленкову (1943, 1944, 1946), М.А. Шолохова И.В. Сталину (1931–1950); на материале 1950–1980-х гг.: письма Б.Л. Пастернака Н.С. Хрущёву (1957), В.Н. Некрасова директору Госиздата Г.И. Владыкину (1962) и секретарю ЦК КПСС М.А. Суслову (1964), В. Катаева в ЦК КПСС (1962), а также целый ряд писем А.Т. Твардовского Н.С. Хрущёву и Е.А. Фурцевой (1954–1960), М.А. Шолохова председателю Совета Министров РСФСР Г.И. Воронову (1963, 1970), Л.И. Брежневу (1968), В.С. Высоцкого заведующему Отделом агитации и пропаганды В.И. Степакову (1968) и кандидату в члены Политбюро, секретарю ЦК КПСС П.Н. Дёмичеву (1973) и так называемое письмо 62 писателей в защиту Синявского и Даниэля (1965).

Согласно нашим подсчётам, в рамках «писем царю» было создано 22 письма-жалобы / просьбы / оправдания 5 авторами, в рамках «писем вождю» – 36 письма 11 авторами (и 1 письмо коллективное; 6 авторов с 20 текстами принадлежат первой половине века, 6 авторов с 15 текстами, а также коллективное письмо, – второй; отметим, что Пастернак и Шолохов обращались «наверх» и в первой, и во второй половине XX столетия). В XIX веке преобладают заступничества за других, в веке XX – жалобы на несправедливость по отношению к авторам писем. Таким образом, можно говорить не только о количественном преобладании писем-жалоб в советскую эпоху, но и о

различии в тематике текстов. На наш взгляд, полученные данные обогащают представления о взаимоотношениях писателей и властителей в России и подтверждают существующую точку зрения, что советская цензура была значительно жёстче царской.

2. *Письмо-декларация*. Письмо-декларация содержит в развёрнутом виде разъяснения позиций автора по важнейшим мировоззренческим и / или творческим вопросам. На материале XIX века – это обращения Ф.И. Тютчева Николаю I (1843, 1845), Ф.М. Достоевского наследному цесаревичу Александру Александровичу (1873, 1876), Н.Г. Чернышевского А.А. Суворову, редакции журнала «Современник», Александру II («Письма без адреса») (1861, 1862), А.И. Герцена Александру II и Императрице Марии Алексеевне (1855, 1857, 1858, 1865), Л.Н. Толстого Александру III, Николаю II, П.А. Столыпину (1879, 1901, 1902, 1907, 1908, 1909); на материале 1920–1950-х гг. – это письма Н. Богданова А. Луначарскому, Н. Бухарину, Е. Ярославскому (1917, 1921, 1923); письмо М.А. Булгакова Правительству СССР (1930); на материале 1950–1980-х гг. это многочисленные обращения С.П. Злобина Н.С. Хрущёву (1954–1963) и А.И. Солженицына во властные структуры (IV Съезду СП, секретариат Правления Союза Писателей, министру Госбезопасности Ю.В. Андропову, председателю Совета Министров СССР А.Н. Косыгину, письмо министру внутренних дел СССР Н.А. Щёлокову, в ЦК КПСС) (1967–1973).

В рамках «писем царю» было создано 22 письма-декларации 5 авторами, в рамках «писем вождю» – 13 писем 5 авторами (2 автора с 5 текстами принадлежат первой половине века, 3 автора с 8 текстами – второй). Количество авторов, обращавшихся к властителям с декларациями, в XIX веке и в XX веке одинаково, количество же самих писем в XIX веке превышает количество писем в XX веке. Обращает на себя внимание то, что в первой половине XX века количество писем-деклараций и авторов, их создававших, ниже, чем в XIX веке и во второй половине XX века. Думается, это можно объяснить тем, что возможность разговаривать с властями в сталинскую эпоху в подобном ключе была минимальная за всю историю русской литературы XIX–XX веков. Кроме того, в XX веке, в отличие от века XIX, письма-декларации всегда были связаны с необходимостью защитить себя от наветов.

3. *Письмо-дифирамб / благодарность / творческий отчёт*. Этот тип письма содержит сдержанное славословие либо благодарность властям за какое-либо благодеяние. На материале XIX века к данной категории относится письмо А.П. Чехова К.Р. (1902); на материале 1920–1950-х гг. это письма Б. Пастернака (1936) и Я.Л. Ларри (1940) И. Сталину, в этом же контексте анализируются в работе письма М.А. Шолохова (1939), А.Е. Корнейчука (1942), А.Н. Толстого (1943) И.В. Сталину.

Основной корпус писем-дифирамбов / благодарностей / творческих отчётов приходится на XX век (5 авторов с 7 письмами), точнее, на его первую половину (в XIX веке написан только один текст данной жанровой подразновидности – следует отметить, что в этом письме выражалась благодарность за конкретное действие адресата и не содержалось ни философских обобщений о природе власти, ни мифологизации адресата; во второй половине XX века – не было создано ни одного подобного типа). Кроме того, в глаза бросается то, что почти все (из проанализированных нами – все) письма-дифирамбы XX века адресованы И.В. Сталину. Нам представляется, что это связано с особенностями восприятия личности вождя как хозяина страны, вершителя судеб, высшего судьи, наделённого мистическими качествами, великого человека, мудрого правителя, чья миссия сближается с миссией поэта, доброго, справедливого человека.

4. *Письмо-инвектива*. Письмо-инвектива содержит обвинения и даже вызов властям. На материале XIX века это письма М.К. Цебриковой Александру III (1889) и В.Г. Короленко Ф. Филонову (1906); на материале 1920–1950-х гг. это письма В.Г. Короленко А.Х. Раковскому (1919–1921) и А.В. Луначарскому (1920), открытое письмо

Ф.Ф. Раскольников И.В. Сталину (1939), предсмертное письмо А. Фадеева (1956) в ЦК КПСС; на материале 1950–1980-х гг. это письма А.И. Солженицына в секретариат Союза писателей, министру Госбезопасности Ю.В. Андропову, в КГБ СССР, министру внутренних дел СССР Н.А. Щёлокову (1967–1973), Г.Н. Владимову в Президиум IV Съезда писателей СССР и в Правление Союза писателей СССР (1967, 1977) и В.Н. Войновича Союзу писателей (1974).

В жанре «письма царю» было создано два инвективных текста двумя авторами. «Расцвет» писем-инвектив пришёлся на XX век (3 автора с 43 письмами в первой половине и 4 автора с 10 письмами во второй половине столетия). Видимо, причина этого в том, что Царь воспринимался как помазанник Божий, и независимо от политических пристрастий и отношения к личности конкретного правителя писателей, обращавшихся с письмами царям, к властям писали чаще в жанре писем-деклараций с изложением несогласия в каких-то вопросах, с разъяснением своей позиции, но это другая жанровая разновидность «письма властителю», имеющая совсем иную тональность. В XX веке содержательный и эмоциональный спектр писем-инвектив менялся от решительной критики действий властей в письме «товарища писателя» начала 1920-х годов до обвинительной речи в адрес главного властителя в открытом письме ему конца 1930-х годов и 1960–1980-х.

5. *Письмо-памфлет*. Письмо-памфлет властителю – жанр редкий. Традиционные для памфлета экспрессия, лёгкость и краткость слога, открытая тенденциозность близки дарованию сатирика. Письма-памфлеты – это письма А.Т. Аверченко В.И. Ленину (1918, 1920), черты памфлета присущи открытому письму В.В. Маяковского А.В. Луначарскому (1920) (на материале 1920–1950-х гг.) и письмо В.Н. Войновича Л.И. Брежневу (1981) (на материале 1950–1980-х гг.).

Письма-памфлеты вождю были созданы на заре советской власти, когда цензура ещё была относительно мягкая, и на закате коммунистического режима, когда строгости сталинского периода были уже давно позади. Кроме того, наше исследование показало, что писем-памфлетов царю написано не было. Видимо, причина этого в том, что царь воспринимался как помазанник Божий, и независимо от политических пристрастий и отношения к личности конкретного правителя писателей, обращавшихся с письмами царям, откровенно высмеивать власть было не принято.

Изучение писем даёт возможность представить личность автора, его творческую индивидуальность, жизненную позицию, взгляды на искусство и политику, уяснить приемлемые для него формы взаимодействия власти культуры.

Список литературы

1. Белунова Н. И. Текст дружеского письма творческой интеллигенции конца XIX – первой четверти XX в. как объект лингвистического исследования: коммуникативный аспект : дис. ... д-ра филол. наук. – СПб, 2000. – 475 с.
2. Белунова Н. И. Элитарная речевая культура и её основные особенности. На материале дружеских писем творческой интеллигенции конца XIX – первой четверти XX в. / Н. И. Белунова. – СПб. : СПбГУ, 2009. – 104 с.
3. Игуменова О. Н. Жанр «письмо вождю» в эпистолярном наследии Е.И. Замятина / О. Н. Игуменова // Вестник Тамбовского гос. университета. Гуманитарные науки. Филология. – 2008. – № 9 (65). – С. 156–161.
4. Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII века : автореф. ... дис. ... канд. филол. наук / Р. М. Лазарчук. – Л., 1972. – 19 с.
5. Лившин А. Я. Письма во власть. 1917–1927. Заявления, жалобы, доносы, письма в государственные структуры и большевистским вождям / А. Я. Лившин, И. Б. Орлов. – М. : Российская политическая энциклопедия, 1998. – 664 с.

6. Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. / Н. Степанов // Русская проза / под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова : сб. ст. – Л. : Academia, 1926. – С. 74–101.
7. Суровцева Е. В. Жанр «письма вождю» в советскую эпоху (1950–1980-е гг.) / Е. В. Суровцева. – М., 2010. – 128 с.
8. Суровцева Е. В. Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920–1950-е гг.) / Е. В. Суровцева. – М., 2008. – 168 с.
9. Суровцева Е. В. Жанр «письма царю» в XIX – начале XX века / Е. В. Суровцева. – М., 2011. – 164 с.
10. Суровцева Е. В. Горький : «Буревестник революции» и хранитель культуры (по материалам эпистолярного общения Горького с советскими руководителями) / Е. В. Суровцева // Историческая память : люди и эпохи : тез. науч. конф. (Москва, 25–27 ноября 2010 г.) / отв. ред. А. О. Чубарьян. – М. : НОЦ по истории, 2010. – С. 277–279.
11. Суровцева Е. В. Письмо-донос в контексте «письма властителю» (XIX–XX века) / Е. В. Суровцева // Человекознание : сб. ст. XXIV Междунар. науч. конф. (21 мая 2018 г.). – Кемерово : ИД «Плутон», 2018. – С. 11–17.
12. Тодд У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У. М. Тодд ; пер. с англ. И. Ю. Куберского. – СПб. : Академический проект, 1994. – 207 с.

ЖАНР «ЗАПИСОК» В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

З.Н. Поляк

Среди документальных и художественных форм повествования жанр «записок» занимает особое положение. Прежде всего, обращает на себя внимание многозначность (в понимании писателей) самого термина. Такое положение объясняется тем, что жанр «записок» всё ещё не имеет строгой канонической формы.

«Одна из причин популярности этого жанра, важная для нас, – развитие психологизма литературы, стремление проникнуть в человеческую душу» [1, с. 15]. Авторы называют записками произведения, которые по жанровой природе и повествовательной структуре резко отличаются друг от друга. Письма, дневники, мемуары имеют гораздо менее размытые жанровые границы, чем записки. Если попытаться классифицировать произведения этого жанра, на первый план выступит важнейший критерий: является ли рассматриваемое произведение документальными автобиографическими записями реального лица или это художественное произведение, имитирующее подобные записи. В зависимости от ответа на этот вопрос все записки делятся на две группы: собственно документальные и беллетристические.

С другой стороны, наблюдения над жанром «записок» показывают, что часть из них приближается по своим особенностям к жанру дневника, другая же часть тяготеет к мемуарной прозе. Поэтому и документальные, и беллетристические записки, в свою очередь, имеют по две разновидности: записки дневникового и мемуарного характера.

И всё же есть черты, объединяющие записки в единый жанр. Попытаемся выделить жанровые критерии, позволяющие называть все эти виды повествований одним термином.

В первую очередь это документальность, то есть отсутствие вымысла. В записках реальных лиц это качество очевидно, а в беллетристических записках автор создаёт впечатление достоверности, соблюдая жанровые законы записок.

Другой жанровый критерий – временная близость к событию. Обычно автор или герой делает записи по свежим следам событий или через небольшой промежуток времени, что сближает записки с жанром дневника.

Третья особенность – присутствие образа автора. Повествование в записках в большинстве случаев ведётся от первого лица.

Ещё одно условие – незавершённость. Записки охватывают лишь определённый период жизни героя и не могут быть закончены. Они открыты в будущее.

Записки – маргинальный жанр, который находится между дневником и всяким повествованием от первого лица. При многих сходствах с дневником (документальность, синхронность событию, исповедальность) записки имеют и серьёзные отличия от дневника – и формальные, и содержательные.

Приступая к запискам, автор имеет некий общий план, замысел, которые обычно отсутствуют у человека, начавшего вести дневник. Пишущий записки объединяет записи одной идеей, в то время как автор дневника начинает делать записи часто лишь для того, чтобы запечатлеть время, и заносит в дневник всё, что с ним происходит детально, не выделяя общей темы.

Формальные отличия дневников и записок в большинстве случаев сводятся к следующему: в записках отсутствует датируемость, подневность, события иногда переданы хронологически неточно, порой ретроспективно.

Жанр «записок» чрезвычайно гибок. В литературе XIX века художественные произведения, названные записками, часто имели форму дневника (Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего», А.П. Чехов «Скучная история. Из записок старого человека»).

В этом же ряду, на наш взгляд, находится роман Ф.М. Достоевского «Игрок». Несмотря на то, что датируемость в произведении отсутствует, роман имеет немало дневниковых признаков. В первую очередь, это одновременность (близость по времени) записи и описываемого события. Вот какими словами начинается повествование: «Накопец-то я возвратился из моей двухнедельной отлучки. Наши уже три дня, как были в Рулетенбурге» [4, с. 283]. А вот первые строки третьей главы: «И, однакож, вчера целый день она не говорила со мной об игре ни слова» [4, с. 298]. Четвёртая глава начинается так: «Сегодня был день смешной, безобразный, нелепый. Теперь одиннадцать часов ночи. Я сижу в своей каморке и припоминаю» [4, с. 303]. Последняя запись выстроена полностью как дневниковая. Исключение составляет отсутствие датирования и лаконизма, свойственных дневнику.

Следующий признак дневника в романе – это синхронность описываемому событию. Как и дневник, записки начаты героем «под влиянием впечатлений хотя и беспорядочных, но сильных». Подобно автору дневника герой перечитывает написанное: «Я собрал и перечёл мои листки» [4, с. 383]. В романе есть и ещё одна дневниковая черта: записки обрываются. Роман оканчивается словами «Завтра, завтра всё кончится!». В действительности «завтра» остаётся неизвестным читателю.

Темой отдельного исследования являются мотивировки и функции повествования дневникового типа в прозе Ф.М. Достоевского. Нас же интересуют лишь некоторые жанровые особенности романа «Игрок», позволяющие отнести это произведение к беллетристическим запискам дневникового характера, так как оно имеет достаточное количество дневниковых признаков.

Любопытным примером беллетристического дневника являются «Записки лишнего человека» И.С. Тургенева, в которых в формальную рамку подневных датируемых записей (явный признак дневника) заключены воспоминания героя-повествователя об истории своей жизни (мемуары).

В XX веке традиции этого жанра продолжают развиваться, причём наблюдается тенденция сращивания жанра записок с мемуарами.

Записки, носящие мемуарный характер, повествуют о событиях, отстранённых от автора на определённый временной промежуток. Такие записки не могут передать образа детально, с подробностями. Вместе с тем, обогащённый опытом и знанием автор может более объективно взглянуть на события, давно произошедшие.

Анализируя различия двух документальных жанров, М.О. Чудакова отмечает: «Дневник точнее мемуаров не только потому, что пишется по свежим следам события, а и потому, что пишущий ещё не знает ни биографии своей, ни своего времени – он только всматривается в него, и потому в дневник попадают факты и подробности самого разного толка» [9, с. 174].

Одним из немногочисленных примеров документальных записок дневникового характера могут служить «Записки об Анне Ахматовой» Л.К. Чуковской. «Записки...» представляют собой дневник, который автор ведёт с 1938 по 1941 год. Но если в обычном дневнике отражена широкая панорама событий, то Л. Чуковская фокусирует своё внимание исключительно на личности поэта и окружении А. Ахматовой. О событиях собственной жизни Л. Чуковская пишет лишь в связи с событиями жизни героини «Записок...». Вот запись от 18 мая 1939 года: «Вечером телефонный звонок: Анна Андреевна просит прийти. Но я не могла – у Люшеньки грипп, надо быть дома» [10, с. 15]. В центре каждой записи Л. Чуковской – диалог с поэтом. Записи достаточно объёмны и регулярны. Каждая встреча с Ахматовой описана, если не сразу, то через несколько дней. Комментарии крайне редки, но именно минимальное вмешательство автора способствует созданию портрета Ахматовой. Читатель отчётливо видит образ поэта и времени.

Примером документальных записок мемуарного характера являются «Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург [2]. Начаты они, по-видимому, как дневник в 1942 году, закончены в 1983. Записки представляют собой синтез дневника и мемуаров. Дневниковые записи, сделанные в дни блокады, стали основой для создания мемуаров, в центре которых находится образ человека, жителя блокадного города. Автора интересуют быт и психология человека, месяцами находящегося на границе между жизнью и смертью.

Автор дневника не знает своего будущего, автор мемуаров – напротив, бросает взгляд в прошлое с позиции своего времени. В данном случае это взгляд человека, дожившего до мирного времени, на себя самого в дни войны.

В художественной литературе второй половины XX века жанр записок не теряет своей актуальности. Это связано с интересом читателей к литературе non-fiction и со стремлением писателей к документальной достоверности повествования. В современной русской литературе записки стали иметь всё меньше сходства с дневником. Записками авторы стали чаще называть произведения, в которых повествование ведётся от первого лица и герой вспоминает произошедшие с ним события (Г. Померанц «Записки гадкого утёнка» [8], Г. Горбовский «Шествие. Записки пациента» [3], А. Никишин «Записки русского оккупанта» [7], А. Курчаткин «Записки экстремиста» [6] и др.).

Повесть В. Кондратьева «Одна жизнь... Записки старого инженера» [5] построена как воспоминания пожилого человека, перемежающиеся рассказом о событиях, происходящих с ним сегодня. Следовательно, одно из условий жанра – современность описываемым событиям – присутствует. Есть в записках ещё один атрибут дневника: установка на искренность и исповедальность. Можно назвать эту разновидность жанра записки-исповедь.

Богатство жанровых вариаций записок не отменяет цементирующей их цельности. Выделенные нами критерии этой цельности, а также предложенная здесь классификация позволяют приблизиться к определению места записок среди других документальных жанров.

Список литературы

1. Скрипник А. В. Специфика жанра «записок» в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя и «Сильфиде» В.Ф. Одоевского / А. В. Скрипник // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 306. – С. 15–17.
2. Гинзбург Л. Я. Записки блокадного человека / Л. Я. Гинзбург // Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 517–578.
3. Горбовский Г. Я. Шествие. Записки пациента / Г. Я. Горбовский // Нева. – 1989. – № 4. – С. 6–65; № 5. – С. 78–134.
4. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 10 т. / Ф. М. Достоевский. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 4. – 612 с.
5. Кондратьев В. Л. Одна жизнь... Записки старого инженера / В. Л. Кондратьев // Дружба народов. – 1990. – № 12. – С. 99–168.
6. Курчаткин А. Н. Записки экстремиста / А. Н. Курчаткин // Знамя. – 1990. – № 1. – С. 8–63.
7. Никишин А. В. Записки русского оккупанта / А. В. Никишин // Знамя. – 1991. – № 9. – С. 9–68.
8. Померанц Г. С. Записки гадкого утёнка / Г. С. Померанц // Знамя. – 1993. – № 7. – С. 134–173; № 8. – С. 129–172.
9. Чудакова М. О. Беседы об архивах / М. О. Чудакова. – М. : Молодая гвардия, 1975. – 224 с.
10. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой / Л. К. Чуковская. – М. : Книга, 1989. – 271 с.

«НОЧНЫЕ» СТИХОТВОРЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В АСПЕКТЕ АСОМНИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ

Анищенко В.В.

Эстетика романтизма формирует отношение к ночи как к особому времени, символизирующему иное состояние существования. Обращение к теме ночи становится имплицитной культурной константой романтической эпохи. Некоторые авторы выносят означенную тему в заглавие: например, «Гимны к ночи» Новалиса, «Ночные повести» Э.Т.А. Гофмана, «Ночные бдения» Бонавентуры, «Ночи» А. де Мюссе, «Флорентийские ночи» Г. Гейне, «Русские ночи» В.Ф. Одоевского. Понимание ночи представителями данного направления соотносится с философским осмыслением существования, творческой активностью, эмоциональными переживаниями, особым типом пейзажа, мистикой.

Тёмное время суток привлекает романтиков своей иррациональностью и таинственностью. Их эстетике близко древнее мифологическое понимание сопутствующей ночи тьмы как порождающей силы. Философ Ф.В. Шеллинг считает, что ночь – это «хаос, который является началом всякой жизни» [6, с. 169]. Ночная тьма, окутывающая «прозаическую» действительность, формирует особый эстетический образ, придавая ей исключительность.

Будучи противоположностью дневной ясности бытия, ночь служит протестом против подавляющих чувственное начало рациональных проявлений существования. Ю. Петерсен подчёркивает, что «герой-романтик – созерцатель, и наиболее важны для него чувства» [1, с. 197].

Ночная тема коррелирует в стихотворениях поэтов-романтиков с бессонницей. Это состояние, как правило, почти всегда проживается как сложная экзистенциальная ситуация, когда герой размышляет о вечности, сожалеет о прошлом, осознаёт своё одиночество, испытывает страх перед неизвестным. Мотив отсутствия сна находим в творчестве Е.А. Баратынского, В.Г. Бенедиктова, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и др. В стихотворениях М.Ю. Лермонтова, в отличие от большинства упомянутых выше авторов, бессонница не выносится в заглавие, но является частотным мотивом.

«Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III» – цикл ранних философских стихотворений М.Ю. Лермонтова, для которых характерны мучительный, напряжённый поиск тайны жизни и смерти, стремление к самопознанию, определение своего отношения к миру. В качестве возможных источников первых двух произведений, написанных в 1830 г., называют стихотворения Дж. Байрона «The Dream» (1816 г.) и «Darkness» (1816 г.), над переводами которых поэт работал в это время. «Ночь. III» в меньшей степени связывают с творчеством Дж. Байрона.

Сюжетной основой стихотворений английского автора становятся сновидения. В «The Dream» – рассуждение об их природе и ряд отдельных эпизодов – сменяющих друг друга «туманных картин» из жизни юноши, образ которого восходит к самому автору. «Darkness» – своеобразное эсхатологическое повествование о постепенном прекращении жизни и истории, являющееся сознанию героя во сне, который не совсем сон: «I had a dream, which was not all a dream». В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Ночь. I» сон также становится сюжетной доминантой, в «Ночь. II» герой не спит в зловещей ночной тьме: «Уснуло все – и я один лишь не спал» [5, с. 213]. Повторное указание на отсутствие сна в следующей строке: «Один я не спал...» [5, с. 213] усиливает противопоставление «Я» миру и придаёт одиночеству экзистенциальный смысл.

П.А. Васинева считает одиночество «одной из романтических ценностей и одновременно онтологической характеристикой романтического сознания» [2, с. 94]. Состо-

яние героя отличает неопределённость чувств: его сердце теснится «страшным полусветом, / Меж радостью и горестью серединой» [5, с. 213]. Дальнейшее повествование включает элегические мотивы – сожаление о прошлом, желание «Веселье иль печаль умножить / Воспоминанием о убитой жизни» [5, с. 213]. Автор акцентирует внимание на асомническом пространстве (*a* + лат. *somnus* – сон), которое представляет собой описание художественной действительности произведения в момент бессонницы героя, а также характер её восприятия. Ночная тьма, которая «своды / Небесные как саваном покрыва» [5, с. 213], имеет семантику смерти. Последняя персонифицируется в образе появившегося с запада неизмеримого Скелета, несущего гибель. Известно, что западное направление зачастую ассоциируется с умиранием. По мнению В.М. Жирмунского, «романтизм является своеобразной формой развития мистического сознания» [4, с. 6]. Вместе с апокалиптическими мотивами, связанными с изображением грандиозной картины мировой катастрофы – уничтожением Скелетом всего сущего, в стихотворении прослеживается мысль о неотвратимости судьбы, об ожидающем человека жестоком конце.

Герой стихотворения не сторонний наблюдатель, а участник событий. Смерть предлагает ему определить участь знакомых людей. Будучи проявлением несвободы и ограничивающим обстоятельством, ситуация такого выбора порождает в романтическом сознании чувство угнетённости, бесполезности противостояния мировому порядку. Мироустройство воспринимается в романтической эстетике враждебным природе человека и его личной свободе. Герой разочаровывается в себе и в мире. Он принимает своё бессилие в возможном противостоянии неизбежному: «<...> и меня возьми, земного червя – / И землю раздробь, гнездо разврата, / Безумства и печали!» [5, с. 214]. В заключении Смерть облачается туманом и уходит на север – сторону, которая во многих культурах определяется как «земля смерти», порождающая агрессивные силы, холод, тьму, хаос и зло. Являясь символом неопределённости, иррациональности, границы миров, туман наводит неуверенность и смятение – состояния, которые наряду с обидой, болью, горечью и изнеможением испытывает ставший свидетелем расправы над друзьями герой: «Ломая руки и глотая слёзы, / Я на творца роптал, страхась молиться» [5, с. 215].

Стихотворение «Ночь III», как и предыдущее, включает связанные с отсутствием сна интенции. Причиной беспокойства становится посещение таинственного незнакомца: «Кто ж он? Кто ж он, сей нарушитель сна?» [5, с. 241]. Связанный с интересом романтиков к мистике, мотив тайны является существенной приметой данного направления как в прозе, так и в поэзии. Близкая установке на фрагментарность, принципиальная недосказанность провоцирует мысль на поиск, импровизацию.

Появлению неизвестного предшествует ночной пейзаж: всё спит, и в долине «<...> Лишь только жук ночной / <...> пролетит порой» [5, с. 241] или «Из-под травы блистает червячок, / От наших дум от наших бурь далёк» [5, с. 241]. Происходящее в природе лишено тревожности, течение жизни в ней противопоставляется человеческим заботам. В этом смысле естественность её описания, отсутствие бурной стихии созвучны идеям сентиментализма. Появление в поэтическом тексте «примитивных» существ восходит к античной поэзии – стихотворение «К цикаде» Анакреонта известно последующим переложением М.В. Ломоносова «Стихи, сочинённые на дороге в Петергоф» (1761), подражанием Г.Р. Державина «Кузнечик» (1802). Образы в первых строках лермонтовского стихотворения намеренно не поэтизируются, но с упомянутыми выше произведениями их объединяет мысль об антитетичности естественного существования природных существ человеческим волнениям. Это понимание близко романтической концепции несовершенства мира и перманентному ощущению несвободы человека в нём.

Субъективно подчёркнутое описание взошедшей луны придаёт пейзажу исключительность: «Нет, в первый раз прекрасна так она!» [5, с. 241]. Ночной гость появляется

внезапно: «Он здесь. Стоит. Как мрамор, у окна» [5, с. 241]. Являясь своеобразной границей между внешним и внутренним, законное пространство имеет значение «места пребывания потусторонних существ» [3, с. 535]. Трансцендентная сущность незнакомца определяется также сопоставлением с мрамором и указанием на неподвижность взора. Обладая семантикой статики, описание выражает идею безжизненности. Сверхъестественная составляющая близка поэтике ужасного и усиливается тем, что «Тень от него чернеет по стене» [5, с. 241].

В образе таинственного гостя мистический смысл контаминируется с чертами неизвестной личной драмы, представленными со свойственной романтизму патетикой: «грудь мятежная», «яд страстей», «недуг души». Восприятие незнакомца противоречиво: он обладает всем, «чем только яд страстей / Ужасен был и мил сердцам людей» [5, с. 241]. В герое совмещаются привлекательное и отталкивающее, любовь и равнодушие. Внутренний диссонанс передаётся с помощью параллелизма, при котором блеск огня свечи с лунным лучом в стекле «Мешается, играет, как в любви / Огонь живой с презрением в крови» [5, с. 241]. Семантика источников света полярна. Горящая свеча освещает производимых действий, её соотнесённость с «живым огнём» в данном контексте синонимична божественной природе любви – в противоположность лунному свету, символизирующему холодность, безразличие. Мы полагаем, что центральный образ стихотворения генетически восходит к герою произведений М.Ю. Лермонтова – Демону, сочетающему в себе ангельское, inferнальное и человеческое.

Асомническая проблематика стихотворений «Один я в тишине ночной...» (1830) и «Ночь» («В чугун печальный сторож бьёт...», 1831) осмысливается в аспекте любовных переживаний. Первому присуща элегическая тональность: «Воспоминанье о былом / Как тень, в кровавой пелене...» [5, с. 285]. Внимание неспящего героя сосредоточено на образе возлюбленной: «Перо в тетрадке записной / Головку женскую чертит» [5, с. 285] (по всей вероятности, имеется в виду нарисованный на полях идейно близкого стихотворения «Стансы» набросок портрета Е.А. Сушковой). В отличие от стихотворения «Ночь. II», в котором одиночество героя имеет экзистенциальный характер, в данном превалирует рефлексивное начало, обусловленное личными переживаниями. Неразделённая любовь вызывает страдания и безысходность. В духе романтической поэтики в повествование привносится связанный с ней мотив несчастливой судьбы и обречённости: «Сей взор невыносимый, он / Бежит за мною, как призрак, / И я до гроба осуждён / Другого не любить никак» [5, с. 285].

Мотив одиночества неспящего героя объединяет с предыдущими стихотворение «В чугун печальный сторож бьёт...»: «Один я внемлю...» [5, с. 331]. Стихотворение открывает описание мрачного ночного неба, сильного ветра, духоты. Асомническое пространство соотносится с эмоциональным состоянием героя. Его размышление вызвано переживанием измены возлюбленной (стихотворение связано с лирическим циклом, обращённым к Н.Ф. Ивановой). Он пытается осмыслить собственное состояние: «Мне тяжко бденье, страшен сон» [5, с. 331]. Подобная неопределённость обусловлена душевным беспокойством: герой заключает, что может перенести все страдания, но «только не её обман» [5, с. 331], при этом, не желая видеть образ возлюбленной во сне, он боится заснуть: «Я не хочу, чтоб сновиденье / Являло мне её черты» [5, с. 331].

В заключение следует подчеркнуть, что в «ночных» стихотворениях М.Ю. Лермонтова отсутствие сна осмысливается как особое состояние. Рассмотренные произведения объединяют ощущение героями одиночества, элегические мотивы, черты романтической поэтики. В философском стихотворении «Ночь. II», написанном под влиянием поэзии Дж. Байрона, неспящему герою открываются страшные картины всеобщей катастрофы. Сюжетную основу стихотворения «Ночь. III» составляет мотив ночного посещения героя таинственным незнакомцем. Причиной отсутствия сна в стихотворе-

ниях «Один я в тишине ночной...» и «Ночь» («В чугу́н печальный сторож бьёт...») становятся переживания отвергнутой любви. Асомническое пространство раскрывает эмоциональное состояние героев.

Список литературы

1. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403 с.
2. Васинева П. А. Проблема одиночества в духовном измерении романтизма / П. А. Васинева // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. – 2015. – № 4 (232). – С. 93–98.
3. Виноградова Л. Н. Окно / Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингвистический словарь / ред. Н. И. Толстого ; Ин-т славяноведения и балканистики РАН. – М. : Международные отношения, 2004. – Т. 3. – С. 534–539.
4. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб. : Аxioma, 1996. – 232 с.
5. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – М. : Художественная литература, 1964. – Т. 1. Стихотворения. – 695 с.
6. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн. – М. : МАЛП, 1998. – 381 с.

ПАРАДОКСЫ «ПОВРЕЖДЁННОГО»: ОБРАЗ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ОДНОИМЁННОЙ ПОВЕСТИ А.И. ГЕРЦЕНА

В.А. Пушкина

А.И. Герцен вошел в историю не только как революционер и критик. Его утопические социалистические идеи и интерес к роли индивидуума в обществе зародились ещё в отрочестве, что существенно повлияло в дальнейшем на творчество писателя. Повесть «Повреждённый» можно назвать одним из самых ярких произведений, раскрывающих проблему исключительной, уже «повреждённой», личности и отношения общества к ней.

В названии одно слово – страдательное причастие. Без минимального контекста невозможно определить его частеречной принадлежности, поэтому более справедливо будет классифицировать это слово как субстантив. Для А.И. Герцена важно именно лицо, его чувства, мысли, философские воззрения, нежели отдельный «признак», который затерялся бы в огромном количестве других.

В первой главе называются причины болезни Евгения Николаевича. Автор здесь не просто рассказчик, а «главный герой, определяющий смысл и тональность произведения» [8, с. 254]. Для А.И. Герцена важен сам факт встречи: «встретил я одно странное лицо» [5, с. 212]. Синекдоха «странное лицо» подтверждает, что в названии субстантивированное причастие.

Рассказчик видит впервые доктора и больного вместе. Их портретные характеристики существенно различаются между собой. Так описан доктор: «...человек лет тридцати, с сытым, здоровым и весёлым видом, который даёт беззаботность, славное пищеварение и не излишне развитые нервы» [5, с. 213]. Вот портрет Евгения Николаевича: «Это был худощавый; высокий человек, гораздо постарше первого; он почти весь был одного цвета, на нём был светло-зелёный пальто, фуражка из небеленого батиста, под цвет белокурым волосам, покрытым пылью, слабые глаза его оттенялись светлыми ресницами, и, наконец, лицо завялое и болезненное было больше изжелта-зеленоватое, нежели бледное» [5, с. 213]. В обрисовке его внешнего вида можно проследить градацию «загрязнённости» зелёного цвета: от светло-зелёного до изжелта-зелёного, что изначально отстраняет от этого персонажа. Контраст в портретах даёт основание считать, что автор симпатизирует второму, описанному в деталях.

Первый оказывается талантливым врачом: «необыкновенно прилежный, усердно занимавшийся наукой, то есть никогда не ломая себе головы ни над одним вопросом, который не был разрешён другими» [5, с. 214]. Вторым – подопечный доктора, его «зелёный» больной. В русской культуре зелёный цвет ассоциируется с «растительностью, изменчивостью, незрелостью, молодостью» [2, с. 305]. Его лицо вследствие немощи и усталости напоминает цвет оливы. Но он отвергается им: «Оливовая зелень прескучная и преоднообразная... наши берёзовые рощи красивее» [5, с. 215].

Дерево оливы символизирует разочарование героя в неудавшейся революции 1848 года, разрушение его веры в будущее. Берёза – дерево «начала, очищения, иногда наказания (берёзовые ветви как обозначение пороков)» [8, с. 228]. Для Евгения Николаевича это знак очищения, живая мечта о строительстве социального общества в России. Оба дерева символизируют – в России и Великой Греции – женское начало. Как указывает А.Н. Афанасьев, они «ведут между собою разговоры, предлагают человеку вопросы и дают ему ответы» [1, с. 18]. Беседа может означать спор западничества и славянофильства. Олива – утопическая вера в цивилизованный мир и разочарование в нём самого А.И. Герцена, чему способствовали, во-первых, «слишком большие ожидания, которым не была способна удовлетворить никакая реальность» [7, с. 70], во-вторых, стремление найти в немецкой историософии особый принцип, «отсутствующий доселе, который должен принести с собой новый народ» [7, с. 70].

В отношении героя к оливам и к тому, что стоит за этим образом, нет резкой категоричности. «Повреждённый», подобно А.И. Герцену, «колеблется между верой в это смутное социалистическое будущее и горьким скептицизмом, отрицающим и социальный про-

гресс, и роль передовых умственных движений» [6, с. 77]. Два растения – российский и западный вариант организации общества, и воссоединение двух культур будет основой для создания нового социума. Герцен считал роль дворянства ведущей в революционной перестройке и создании общинного уклада: «Из этого именно сословия исходит всё литературное движение... именно в нём зародилось 26 декабря 1825 года» [4, с. 226].

Недуг «повреждённого» человека интересен рассказчику. Евгений Николаевич болен, а «надломлен», но в истории болезни он «не имел ни большого несчастья, ни больших потрясений» [5, с. 216]. Парадоксально двойственное отношение Евгения Николаевича к доктору: «с желчной и озлобленной страдательностью, возражая на всё и всё исполняя, как избалованное дитя» [5, с. 217]. Это говорит о двойственности его взглядов: помощь нужна, но не от этого врача. Ещё нет ни методики лечения «исторической болезни», ни специалиста, который бы применял её правильно. Подопечный доктора – нигилист, и это обстоятельство Филипп Данилович принимает за причину болезни: «Он много знал, но авторитеты на него не имели ни малейшего влияния, это всего более оскорбляло хорошо учившегося лекаря, который ссылался как на окончательный суд на Кювье или на Гумбольдта» [5, с. 217].

По версии сестры Евгения Николаевича, недуг развился вследствие невылеченной психологической травмы: «он её любил, воображал, что чудо открыл, кантатрису [певицу (фр. *cantatrice*)], а она как-то, сговорившись с любовником, обокрала его – вот вам и весь роман» [5, с. 223]. Герой приобщается к искусству и видит в девушке человека с чистой, возвышенной душой: «Барин наш слышали несколько раз, как Ульяна поёт, и говорят сестрице: "Ведь это клад, дайте ей, мол, вольную, а я её певицей сделаю"» [5, с. 223].

Особое место в повести занимает диалог Спиридона и сестры Евгения Николаевича по поводу кражи двух тысяч рублей: «"Фёдор человек слабый, точно, но воров не будет, я его с малолетства знаю". – "Ты, говорит, молчи да за себя отвечай", – и Фёдора отправили при записке во вторую адмиралтейскую» [5, с. 224]. Смерть Фёдора – результат социального неравенства, пропасти между мировоззрениями высшего и низшего слоёв общества и отсутствие мотивации к её устранению. Нежелание слушать и прислушиваться – причина несоблюдения государством и гражданами законов природы, что приводит к необратимым последствиям. Два события имеют отношение к «повреждению» Евгения – две «революции» в сознании героя, произошедшие примерно в одно время.

Мимика и поведение, скорее всего, являются следствием несчастной любви и долгих раздумий о структуре социума, причиной которых послужил поиск идей для строительства идеального общества: «Он взошёл робко и застенчиво... и нервно улыбался. Чрезвычайно подвижные мускулы лица придавали странное неуловимое колебание его чертам, которые беспрерывно менялись и переходили из грустно-печального в насмешливое и иногда даже в простоватое выражение» [5, с. 213].

Провокационные монологи свидетельствовали о невозможности принятия героем отношений дворянства и крепостных крестьян: «...толпе не дают жить так, как она хочет, – вот беда-то в чём... солдаты морят с голоду нижние слои; да чтобы окончательно их сгубить, развешивают перед их глазами свои богатства, они развивают в них неестественные вкусы, ненужные потребности» [5, с. 217]. Смерть невинного человека из-за навешивания ярлыков сильно потрясла героя, стала причиной его долгих раздумий и парадоксальных выводов: «В его глазах, по большей части никуда не смотревших, была заметна привычка сосредоточенности и большая внутренняя работа, подтверждавшаяся морщинами на лбу, которые все были сдвинуты над бровями» [5, с. 213]. Несмотря на своё происхождение и эрудированность, Евгений Николаевич указывает на собственные недостатки: «Ну, посмотрите на эту рожу – ха-ха-ха... новая *varietas* [разновидность (лат.)], которую Блуменбах¹ проглядел, «кавказско-городская», к ней принадлежат... все эти аль-

¹ Иоганн Фридрих Блуменбах – знаменитый немецкий антрополог и физиолог, который разделил человеческие типы на 5 рас. Доказал, что расовые характеристики связаны с физическими данными. Считал кавказскую расу идеалом человека.

биносы и кретины, которые населяют образованный мир – племя слабое, без мышц, в ревматизме, и притом глупое, злое, мелкое, безобразное, неуклюжее – точь-в-точь я, старик в тридцать пять лет, беспомощный, ненужный, который провел всю жизнь, как кресс-салат, выращенный зимой между двух войлоков – фу, какая гадость» [5, с. 217]. В смелости утверждений можно увидеть упрёк в сторону антрополога. Красота кавказской расы заключается не только во внешности и особенностях черепа, но и в характере человека, в его внутреннем мире. Кресс-салат – символ беззаботной дворянской идиллии, которая своей лёгкостью ведёт личность к деградации. Евгений не смог реализовать себя в жизни и самое главное – не перерос утопическое настроение.

Евгений Николаевич чувствует себя обречённым, он не видит решения проблемы, которая сложилась в мире на данный момент. Выход – начать снова строить общество и объединиться с природой: «Нет, нет, так продолжаться не может, это слишком нелепо, слишком гнило. К природе... к природе на покой» [5, с. 219]. Природа в понимании А.И. Герцена – это «гармония и анархия, это особенное каждого отдельного существа и в то же время величайшее и наиболее совершенное всеобщее... В природе нигде не видно назойливого перста, указующего дорогу, повелевающего, спасающего, покровительствующего» [3, с. 226]. Государство должно ориентироваться на общие законы природы и, опираясь на них, создавать новую идеологию, новые устои и принципы. В этих убеждениях он следует за П.-Ж. Прудоном, считающим эффективной ту форму правления, при которой существуют автономия и децентрализация. Здесь же нашли отражение и взгляды Ф. Гегеля, отрицающего человеческую свободу вообще.

А.И. Герцен и главный герой разочарованы в утопической идее имманентности, независимости человека от авторитетов. Евгений, как и автор, понял, что «не только человек, но и всё человечество есть игральное случая... что человек на каждом шагу подвергается невозвратимым утратам, попадает в беды, из которых нет выхода» [6, с. 262].

В заключение можно сделать вывод о том, что «повреждён» внешними последствиями не только главный герой, но и условия, в которых он находится. «Повреждён» доктор, который – не слышит и не пытается услышать своего больного.

Список литературы

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Т. 1. – М. : Индрик, 1994. – 800 с.
2. Белова О. В. Славянский бестиарий : слов. назв. и символики / О. В. Белова. – М. : Индрик, 2001. – 318 с.
3. Герцен А. И. Собрание сочинений : в 30 т. / А. И. Герцен / ред. В. А. Путинцев ; коммент. Л. Я. Гинзбург. – М. : Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 12 : Произведения 1852–1857 годов. – 612 с.
4. Герцен А. И. Россия / А. И. Герцен // Собрание сочинений : в 30 т. – Т. 6 : Произведения 1847–1851 годов / ред. В. А. Путинцев ; коммент. Л. Я. Гинзбург. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – С. 187–224.
5. Герцен А. И. Собрание сочинений : в 9 т. / А. И. Герцен. – Т. 1. – М. : Гос. изд-во Художественной Литературы, 1955. – 536 с.
6. Пospelов Г. Н. Герцен и 1848 год / Г. Н. Пospelов // История русской литературы XIX века. – М. : Высш. школа, 1976. – С. 76–82.
7. Страхов Н. Н. Борьба с западом / Н. Н. Страхов; сост. и коммент. А. В. Белова; отв. ред. О. Платонов. – М. : Институт русской цивилизации, 2010. – 576 с.
8. Тесля А. А. Герцен и славянофилы / А. А. Тесля // Социологическое обозрение. – 2013. – Т. 12, № 1. – С. 62–85.

ИЗУЧЕНИЕ ВСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В ЖАНРЕ ПРИТЧИ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» В 10 КЛАССЕ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

И.Н. Свечникова

Ни в одной из наиболее используемых школьных программ по литературе для 5–11 классов, рекомендованных Министерством образования РФ, среди изучаемых жанров фольклора не упоминается притча. Исключение представляет программа составителей Г.С. Меркина, С.А. Зинина, В.А. Чалмаева. Однако само понятие «притча» в них связывается только с баснями Эзопа и Детской Библией, рекомендованной для домашнего чтения в 5 классе. Вместе с тем, при изучении произведений русских писателей второй половины XIX века, активно использовавших этот жанр, в 10 классе (Н.А. Некрасов, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) учитель не может обойти его вниманием. Это связано с рассмотрением вопросов поэтики изучаемых произведений, своеобразия художественного воплощения авторской позиции, а также роли внесюжетных элементов текста. Поскольку старшеклассники не знакомы с жанровыми особенностями притчи, они вряд ли могут при самостоятельном чтении распознать её в авторском тексте, а, следовательно, определить роль этого жанра в развитии основной художественной идеи произведения писателя. Таким образом, возникает психологическая и методическая проблема, связанная как с восприятием старшими школьниками вставных конструкций, написанных в жанре притчи, в изучаемых произведениях русских классиков, так и с поиском путей осмысления их роли и значения в процессе анализа художественного текста в школе.

Предлагаем методические рекомендации для учителей 10 классов школ различных моделей обучения при изучении романа Л.Н. Толстого «Война и мир»: фрагмент урока (заключительного) на тему: «"Мысль народная" в романе "Война и мир". Нравственные уроки романа».

Цели (фрагмента): актуализировать знания учащихся об известных им евангельских притчах, о жанровых особенностях притчи, проанализировать роль внесюжетного элемента в романе Л. Толстого – притчи Платона Каратаева, а также сна Пьера, являющихся композиционным центром того временного потока повествования, который условно называется «вечным» временем; определить их значение как момента концентрации ведущей философской мысли романа, воплощённой наиболее полно в образе Пьера Безухова.

Опережающее домашнее задание: вспомнить (или узнать) жанровые особенности притчи, басню И.А. Крылова «Волк на псарне»; подготовить выразительное чтение двух эпизодов IV тома романа «Война и мир»: рассказ Каратаева о невинно пострадавшем купце и сон, который видит Пьер после смерти Платона; обдумать, как эти эпизоды связаны с ведущей философской мыслью романа, воплощённой наиболее полно в образе Пьера Безухова.

Слово учителя: Произведения Л.Н. Толстого – один из интереснейших примеров творческого и по-настоящему продуктивного использования традиционной притчи. В творчестве писателя древняя притча нашла многообразное преломление, полноценное воплощение, прошла непростой путь развития. В наследии Толстого можно найти и классически завершённую притчу, и упоминания распространённых сюжетов, восходящих к древнейшим притчам, и своеобразное использование композиции, свойственной притче.

Л.Н. Толстому близка притча именно потому, что писатель высоко оценивал древнюю литературу и фольклор в целом, а также тем, что так называемая «народная литература» занимала одно из первых мест в системе его эстетических взглядов, и некоторыми индивидуальными особенностями его творчества. В работах многих толсто-

ведов давно стало общим местом указание на то, что творчество Л.Н. Толстого, особенно в поздний период, проникнуто дидактизмом, что писателя отличает тяготение к аллегории. Именно в этом и надо искать причину такого продуктивного использования Л.Н. Толстым притчи.

Впервые настоящая притча в её классическом понимании появляется у Толстого в романе-эпопее «Война и мир». Появление притчи в «Войне и мире» связано у писателя с образом Платона Каратаева. Это не могло быть случайностью. Самый процесс формирования образа Платона Каратаева шёл у Л.Н. Толстого под знаком осмысления им самим и его героями народного понимания смысла жизни человека, под воздействием традиций народной культуры.

Лучшими доказательствами этому служат тот смысл, который Л.Н. Толстой вкладывает в образ Каратаева, и аспект восприятия Платона Пьером. Любопытен тот факт, что Платон Каратаев в первой завершённой редакции романа ещё не присутствует, следовательно, не появляется и не оформляется внутри него очень интересная автономная структура, которая раскрывает своё подлинное содержание и эстетическую значимость только по прочтении всего романа. Эта безукоризненная завершённость неслучайно складывается только в окончательной редакции, когда появляются два эпизода романа, связанные с Платоном Каратаевым: рассказ Каратаева о невинно пострадавшем купце и сон, который видит Пьер после смерти Платона.

Сначала *один ученик читает вслух притчу Платона Каратаева о невинно пострадавшем купце* (том 4, часть 3, глава XIII), а затем *другой – эпизод сна Пьера после смерти Платона*.

Учитель: Действительно ли рассказ Платона Каратаева о невинно пострадавшем купце является притчей? Какие жанровые особенности, свойственные притче, вы в нём видите? К какой разновидности притчи она восходит (ветхозаветные и евангельские; притчи из восточных переводных повестей; оригинальные мирские и церковные притчи)? (*Ответы учащихся*)

Слово и комментарий учителя: Окончательное оформление, смысловое наполнение и внутренняя связь этих эпизодов в романе произошли, как представляется, не без учёта Л.Н. Толстым опыта веками совершенствовавшейся формы притчи. Сама притча как своего рода образец могла быть здесь обусловлена содержанием рассказа Каратаева, восходящим к традиционному типу сюжетов, близких евангельским.

Как отмечает исследователь древнерусской литературы Е.В. Николаева [1], в романе-эпопее выделено *три временных потока повествования*, лежащих в рамках сюжетного времени: *«повествовательное» время*, включающее описание событий жизни вымышленных героев; *«летописное» время*, объединяющее в себе описание исторических событий и философско-публицистические рассуждения автора, и *«вечное» время*, которое выступает как средоточие истинного содержания и смысла настоящей человеческой жизни. Причём так называемое «вечное» время вводится в повествование «Войны и мира» через описание неба и символически значимые эпизоды снов – видений главных героев романа.

Во многом сложную и непривычную жизненную мудрость Каратаева Пьер постигает не сразу. Сначала его привлекает облик Платона, ощущение покоя, «чего-то круглого и русского», что исходило от него. Немного позже Пьер понимает, что «...далеко и глубоко где-то что-то важное и утешительное думала его душа. Это что-то было тончайшее духовное извлечение из вчерашнего его разговора с Каратаевым». Этим «вчерашним разговором» была рассказанная Платоном история о невинно пострадавшем купце. И Пьер мучительно пытается понять смысл рассказа Каратаева; пока он лишь интуитивно ощущает, что в этой истории кроется что-то очень важное. Мучительные раздумья Пьера завершаются и оформляются в законченную мысль во сне. Это сон, в

котором Пьер видит жизнь и мир в образе живого глобуса, состоящего из отдельных капель, которые «то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие». И одна из этих капель был Платон. И когда Пьер понял, что «жизнь есть всё», что надо «любить жизнь», что «труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий», что одна человеческая жизнь имеет смысл только как часть жизни целого мира, как общности всех людей, он обрел истинное понимание своего места в жизни. Недаром сон Пьера кончается восклицанием: «Vous avez compris, mon enfant» [«Вы поняли, моё дитя»]. И как внутренне глубоко оправданный читается в романе следующий эпизод. Пробуждение Пьера – это то утро, когда пленные были освобождены. Всё осмысливший Пьер мог снова влиться в **общий поток** русской жизни и русской истории. Он уже знал, в чём его назначение.

Становится понятным, почему можно считать внутренним единством эпизоды рассказа Каратаева и сна Пьера, композиционным центром того временного потока повествования, который условно называется «вечным» временем. Именно здесь сконцентрирована ведущая философская мысль романа, воплощённая наиболее полно в образе Пьера Безухова: мир как единение людей, живущих истинной человеческой жизнью, тот мир, который противопоставлен в романе войне как событию, «противному человеческому разуму и всей человеческой природе».

Таким образом, единство смысла и внутренняя связь двух важнейших в содержании «Войны и мира» эпизодов оказываются организованными на основе творческого использования Л.Н. Толстым традиционной притчи. В рассказе о купце, напоминающем по характеру типичное евангельское повествование, Пьер чувствует скрытый смысл, воспринимая его как аллереорию. Объяснение этого смысла («Труднее и блаженнее всего любить жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий») герой находит в своём сне, то есть сохраняется традиционное для притчи равновесие: иносказание и объяснение иносказания. Безусловно, нелепо было бы ожидать, что в таком сложном произведении, каким является «Война и мир», любой традиционный мотив зазвучит «в чистом виде». Это могло бы нарушить внутреннюю целостность произведения. Наиболее продуктивным оказывается именно творческое преломление традиции.

Важно отметить, что для воплощения одного из центральных эпизодов своего произведения писатель обратился к художественно совершенной традиции притч. Использование как бы несколько растянутой во времени и пространстве романа формы притчи позволило Л.Н. Толстому властно приковать внимание читателя к наиболее значимым эпизодам.

Учитель: Есть ли в романе ещё один мотив, восходящий к древнейшей притче о волках и овцах? Сравните образ Кутузова, воссозданный в басне И.А. Крылова «Волк на псарне», и образ Кутузова в романе-эпопее «Война и мир» Л.Н. Толстого. (*Ответы учащихся*)

Комментарий учителя: Общеизвестно, что среди тех источников, которыми Л.Н. Толстой пользовался как историческим материалом, была и басня И.А. Крылова, написанная в связи с событиями 1812 года. Басня «Волк на псарне» стала для Л.Н. Толстого неоценимым материалом при создании образа Кутузова. В морали этой басни писатель почувствовал нужные ему акценты народного осмысления событий. К тому же ему были известны история знакомства Кутузова с этим произведением и реакция полководца на него, что было засвидетельствовано в исторических трудах об Отечественной войне 1812 года. Сюжет, положенный в основу басни И.А. Крылова, восходит к древней притче о волках и овцах.

Общие выводы: Итак, в «Войну и мир» притча вошла опосредованно, дав возможность писателю воспользоваться своей классической стройностью и изяществом для наиболее полного воплощения замысла. В этом произведении в полной степени

проявилось стремление Л.Н. Толстого сделать каждое своё сочинение предельно достигающим цели, следовательно, образным и художественно убедительным. Использование писателем традиции притчи – одна из наиболее ярких сторон художественного своеобразия его наследия.

Возможности и особенности притчи проявились наиболее полно в эпизодах романа, о которых говорится на уроке. Традиционное содержание притчи способствовало выявлению в произведениях этого жанра поучительного характера литературы. Дидактизм и проповеднический пафос, определившие лейтмотив содержания сна и рассказа Платона, требовали соответствующей формы выражения. И такая форма писателем была создана. Он не стал копировать кем-либо до него найденные приёмы, а пришёл к форме, единственно возможной для содержания его собственного – притче.

Это свидетельствует не только о широком знании Л.Н. Толстым произведений этого жанра, но и о том, что задачи, которые писатель ставил перед своими произведениями, побуждали его искать новые выразительные средства, которые часто базировались на хорошем знании традиции русской литературы и творческом её использовании, а притча обладала высоким нравственным и эстетическим потенциалом. В данном случае эмоционально-изобразительные особенности притчи давали возможность автору сделать свои произведения максимально действенными.

Список литературы

1. Николаева Е. В. Притча в творчестве Л.Н. Толстого / Е. В. Николаева // Литература Древней Руси : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Н. И. Прокофьев. – М. : Изд-во Москов. гос. пед. ин-та, 1988. – С. 114–127.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ДВОЙНИК»

Д.У. Шартуова

Проблема двойничества получила отражение во многих произведениях Ф.М. Достоевского. Она проявляется на разных уровнях организации текста не только как сопоставление двух разных персонажей, но и как раздвоенность сознания, дуализм человеческой индивидуальности, противоречие между сознанием и подсознанием, отражение диалогичности мышления.

А.А. Михалёва обращает внимание на жанровую обусловленность интерпретации образов-двойников в произведениях Ф.М. Достоевского: «Характер изображения героя-двойника разнится в зависимости от жанра. В повести появление двойника имеет разрушительный смысл: "копия" стремится занять место "оригинала", ставит под угрозу самую суть его бытия. В романе встреча с двойником помогает герою стать самим собой, выбрать свой уникальный путь среди ряда возможностей, воплощаемых двойниками» [4, с. 7].

Двойник нередко исполняет подсознательные желания героя. Это проявление подсознания, вышедшего на поверхность. Элементы романтического мировоззрения проявляются в представлении писателя о двойственности человеческого «я», о разрыве между действительностью и идеалом.

Раздвоение личности может выступать признаком душевной болезни. Однако мотив безумия служит у Ф.М. Достоевского способом заострить внимание на проблеме дуализма личности, представить её в концентрированной и символической форме.

В повести «Двойник» данная проблема выходит на первый план. Безумие героя спровоцировано осуществлением его ночного кошмара наяву. Двойник Голядкина словно осуществляет глубинные страхи героя – страх оказаться ненужным, незаслуженно обойдённым по службе, страх стать в буквальном смысле лишним человеком. Появление двойника отменяет представление об уникальности человеческой личности. Двойник в повести Ф.М. Достоевского является соперником главного героя, он вытесняет и заменяет его.

Конфликт в повести, таким образом, разворачивается между персонажем и его двойником, более успешным в социальном плане, но также и беспринципным, коварным, лишённым души. Двойник воплощает в себе демоническое, бесовское начало.

Повесть допускает различные трактовки образа двойника: это получивший объективное существование фантастический персонаж или это игра больного воображения героя, реализация страхов «маленького человека». Автор не даёт объяснения появлению двойника чиновника, однако подчёркивает его реальность. Как отмечает В.Н. Захаров, «все эпизоды повести, в которых обыгрываются сомнения старшего Голядкина, разрешаются однозначно: младший Голядкин не призрак, не фантом, а реальность» [3, с. 102].

Оппозиция Голядкина и его Двойника (Голядкина-старшего и Голядкина-младшего) подчёркивается рядом эпитетов с противоположным значением. Так, в кошмарном сне Голядкина-старшего он осознаёт себя «настоящим», «невинным», «правдолюбивым», «благонамеренным», «честным», «справедливым», «известным любовью к ближнему», «многострадальным», а Голядкина-младшего называет «поддельным», «безобразным», «бесполезным», «развращённым», «фальшивым», «подозрительным», «отвратительным» [2, с. 240–242]. Герой понимает, что для жизненного успеха, к которому он горячо стремится, необходимы именно те качества, которые демонстрирует двойник. С ужасом и отчаянием он наблюдает, как Голядкин-младший двуличием и лестью добивается расположения людей.

Нивелирование человеческой личности подчёркивается гротескным образом множества двойников: «Не помня себя, в стыде и в отчаянии, бросился погибший и совершенно справедливый господин Голядкин куда глаза глядят, на волю судьбы, куда бы ни вынесло; но с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершенно подобному и отвратительному развращённостию сердца господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своём бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных...» [2, с. 242]. Повторение определения «совершенно подобные» подчёркивает идею обезличения, утраты человеком уникальности.

Незначительность «маленького человека» передаётся с помощью лейтмотива «человек-ветошка»: «...как бесчиновная дрянь какая-нибудь, тряпка, ветошка гнилая какая-нибудь...» [2, с. 210], «Позволить же затереть себя, как ветошку, об которую грязные сапоги обтирают, господин Голядкин не мог» [2, с. 219], «как ветошку, себя затыкать я не дам... Я не ветошка; я, сударь мой, не ветошка!» [2, с. 219]. Лексические повторы, незаконченные фразы, сочетание просторечных выражений и канцеляризмов отражают спутанное сознание чиновника, подчёркивают трагичность его положения.

Список литературы

1. Валентинова О. И. Повесть Ф.М. Достоевского «Двойник» и конструктивные принципы полифонии / О. И. Валентинова // Вестник РУДН. – Серия : Литературоведение, журналистика. – 2001. – № 5. – С. 25–29.
2. Достоевский Ф. М. Двойник / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений : в 15 т. – Т. 1. – Л. : Наука, 1988. – С. 147–294.
3. Захаров В. Н. Библейский архетип «Двойника» Достоевского / В. Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики. – 1990. – № 1. – С. 100–104.
4. Михалева А. А. Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский): автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 31 с.

ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В «ЛЕТЕ» А.А. ФЕТА

А.М. Шахбанова

Об интересе к изучению творчества А.А. Фета свидетельствуют работы многих учёных (Ю.И. Айхенвальда, В.П. Боткина, М.Л. Гаспарова, В.А. Шеншиной, А.А. Архангельского, М.А. Глушковой и др.). Однако, на наш взгляд, проблема своеобразия лирических циклов поэта требует большего внимания.

В целом вопрос о жанровом статусе литературного цикла остаётся открытым, поскольку «...ощущается настороженность исследователей, сквозящая даже в терминологии: "жанровое образование" (В.А. Сапогов, Л.К. Долгополов и др.), "вторичное жанровое образование" (И.В. Фоменко), "сверхжанровое единство" (М.Н. Дарвин)» [2, с. 22].

Вслед за Л.Е. Ляпиной, под лирическим циклом мы понимаем художественную систему, целостность и значение которой возникает из взаимодействия составляющих её произведений [3]. При этом связь между частями цикла поддерживают циклообразующие элементы, которые представляют собой общность входящих в цикл стихотворений по теме, жанру, форме и стилю повествования.

В качестве объекта данного исследования выступает цикл А.А. Фета «Лето», написанный в 50–60-е гг. XIX в.

Название цикла объединяет пять поэтических произведений на общую тему – описание летней погоды. Тематическая близость стихотворений, входящих в рассматриваемый цикл, обусловлена обращением к пейзажным зарисовкам лета и размышлениями А.А. Фета о жизни человека в мире природы. Так, например, в первом стихотворении цикла – «Дождливое лето» – поэт пишет о летней дождливой погоде (*«И, пресыщенная дождями, / Не верит солнышку земля»* [1, с. 577]), угадывая по подсказкам природы, что дождь ещё не скоро покинет эти края (*«Ни тучки нет на небосклоне, / Но крик петуший – бури весть...»* [1, с. 577]). Кроме пресыщенной дождями земли от чрезмерного количества осадков страдают и люди, работа которых приостановлена: *«Под кровлей влажной и раскрытой / Печально праздно житьё. / Серпа с косой, давно отбитой, / В углу тускнеет лезвие»* [1, с. 577].

Несмотря на то что второе стихотворение также повествует о единении человека и природы (*«Над безбрежной жатвой хлеба / Меж заката и востока / Лишь на миг смежает небо / Огнедышащее око...»* [4, с. 120]), интересен тот факт, что оно единственное в цикле не включает мотив дождя, образы-символы облаков и туч.

В третьем произведении – «Нежданный дождь» – А.А. Фет представляет человека как немогущее перед силой природы существо (*«Смирись, мятущийся поэт, – / С небес нисходит жизни влага...»* [1, с. 578]) и всемогущество Бога (*«Я – ничего я не могу; / Один лишь может, кто, могучий, / Воздвиг прозрачную дугу / И живоносные шлёт тучи...»* [1, с. 578]). В этом стихотворении речь ведётся об остром недостатке дождей: *«Всё тучки, тучки, а кругом / Всё сожжено, всё умирает»* [1, с. 577]. Необходимость дождя выражается в строчках, где поэт воспринимает появление туч как подарок архангела (*«Все тучки, тучки, а кругом / Всё сожжено, всё умирает. / Какой архангел их крылом / Ко мне на нивы навевает?»* [1, с. 577]) и отмечает жизненную важность дождя (*«С небес нисходит жизни влага...»* [1, с. 578], *«И живоносные шлёт тучи»*) [1, с. 578].

В четвёртом стихотворении стёрты границы между мирами человека и природы: *«В душе смиренной уясни / Дыханье ночи непорочной / И до огней зари восточной / Под звёздным пологом усни!»* [4, с. 120]. Вмешательство человека в природу подчёркивается в строчках: *«Уже подрезан, каждый ряд / Цветов лежит пахучей цепью. / Какая тень и аромат / Плывут над меркнувшею степью!»* [4, с. 120]. При этом срезанные цветы не

обрисовываются трагически, поэт выражает своё восхищение исходящим от них и разливающимся в воздухе ароматом.

Пятое стихотворение, завершающее цикл, пронизано лёгкостью, несмотря на «...воздух жгучий...» [1, с. 578] и «Кузнечиков неугомонный звон...» [1, с. 578]. Именно здесь прослеживаются самые «чувственные» взаимоотношения человека и природы: «Как здесь свежо под липою густою – / Полдневный зной сюда не проникал, / И тысячи висящих надо мною / Качаются душистых опахал» [1, с. 578].

Стихотворения цикла «Лето», как и основная часть лирических произведений А.А. Фета, написаны в жанре пейзажной лирики. Поскольку фетовские произведения имеют импрессионистические черты, главной отличительной особенностью пейзажной лирики поэта является его стремление выразить мимолётные впечатления, возникающие при созерцании природных явлений, что в свою очередь создаёт ощущение необычайной воздушности и лёгкости: «Как здесь свежо под липою густою...» [1, с. 578], «За мглой ветвей синеют неба своды, / Как дымкою подёрнуты слегка, / И, как мечты почиющей природы, / Волнистые проходят облака» [1, с. 578], «В душе смиренной уясни / Дыханье ночи непорочной...» [4, с. 120]. Природа, по мнению А.А. Фета, воплощает вечную красоту, существующую независимо от человека, все чувства и переживания которого происходят на фоне природы. Цикл «Лето» повествует о неразрывной связи природы и человека, находящегося в состоянии восторженного созерцания. Нередко о присутствии созерцателя можно догадаться лишь по косвенным намёкам.

Природные явления для А.А. Фета не только состояние окружающего мира, но и состояние человеческой души. Поэт изображает природу с помощью многообразной палитры ощущений: зрения («Ты видишь, за спиной косцов / Сверкнули косы блеском чистым...» [4, с. 120]), слуха («Но крик петуший – бури весть...» [1, с. 577], «Так резко-сух снотворный и трескучий / Кузнечиков неугомонный звон» [1, с. 578]) и обоняния («И поздний пар от их котлов / Упитан ужином душистым» [4, с. 120], «Какая тень и аромат / Плывут над меркнувшею степью!» [4, с. 120]).

Таким образом, поскольку цикл – «жанровое образование, главный структурный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и / или мира» [5, с. 3], цикл «Лето» представляет собой композицию, состоящую из частей – стихотворений, скреплённых друг с другом единой темой, общими образами, манерой и стилем повествования, погружающими в поэтическую атмосферу, в которой чувства и мысли человека сливаются со звуками и запахами природы. Желая показать своё оригинальное видение лета, А.А. Фет собирает из пяти деталей пазл под одноимённым названием.

Список литературы

1. «Как слово наше отзовётся...» : избр. лирика / сост., вступ. статьи и словарь Н. Колосовой. – М. : Правда, 1986. – 704 с.
2. Ляпина Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики / Л. Е. Ляпина // Проблемы исторической поэтики. – 1990. – С. 22–30.
3. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб : Издательство «Санкт-Петербургский государственный университет», 1999. – 280 с.
4. Фет А. А. Лирика / А. А. Фет. – М. : АСТ, 2005. – 288 с.
5. Фоменко И. В. Лирический цикл : становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1992. – 123 с.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «КЛАРА МИЛИЧ»

М.Е. Терская

Интертекстуальные связи пронизывают все сферы искусства. Они устанавливаются между произведениями музыки, архитектуры, живописи, театра и кино. Таким образом, разные стороны человеческого творчества дополняют друг друга и наполняют то или иное произведение более глубоким смыслом.

В данной статье рассматриваются ссылки на музыкальные источники в повести И. Тургенева «Клара Милич», прослеживаются аллюзии на персоналии из мира музыки конца XIX века, а также раскрывается значение этих аллюзий в композиции всего произведения. Влияние музыки на жизнь и творчество И. Тургенева рассмотрено в работах В. Стасова, А. Гозенпуд, Т. Саськова, С. Петрова и других исследователей. Однако в их трудах музыка не рассматривалась в качестве единицы интертекста. Несмотря на труды таких исследователей, как К. Лазарева и Р. Назиров, в которых уже проводятся очевидные параллели между творчеством И. Тургенева и музыкальными произведениями, тема подобного рода интертекста всё ещё слабо развита. Поэтому целью нашей статьи стало выявление функций единиц музыкального интертекста в данной повести.

Французский литературовед Ж. Женетт дал определение интертекстуальности как сопричастности в одном тексте двух или более текстов, среди которых могут быть цитаты, аллюзии, референции, афоризмы и прочие ссылки. Согласно Р. Барту, в каждом тексте на различных его уровнях так или иначе присутствуют тексты предшествующих авторов, культуры и эпохи [1]. Соответственно, любое литературное (и не только) произведение предстает в виде «мозаики» (по Ю. Кристевой) [3]. Согласно Н. Мышьяковой, «название отсылает нас к ощущению произведения, его эмоциональному тексту, к сюжету, имени автора и, тем самым, к стилю, времени – культурному образу произведения» [4].

Глубокий лиризм – отличительная черта И. Тургенева. Он мастер ритмической организации текста (достаточно вспомнить цикл его стихотворений в прозе). Будучи человеком разносторонним и хорошо образованным, а также не чуждым миру музыки (отношения с Полиной Виардо, любовь к таким композиторам, как Р. Шуман, Л. ван Бетховен, В. Моцарт), он довольно часто использовал в своём творчестве элементы «музыкального» интертекста. Таковыми являются отсылки к текстам романсов, симфониям, фамилиям известных композиторов и исполнителей своей эпохи. Всё это позволяет глубже раскрыть общий замысел произведения, внутренний мир героев, их душевные переживания и отношение автора к воспроизводимым событиям. Таковы, например, его рассказы «Певцы» (1850) и «Лес и степь» (1848), стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы...» (1879), романы «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети», а также повесть «После смерти (Клара Милич)» (1883).

В повести «Клара Милич» И. Тургенев упоминает как персоналий из мира музыки (Ф. Лист, Э. Рашель, П. Виардо), так и непосредственно музыкальные произведения (романсы «Только я узнал тебя...» и «Нет, только тот, кто знал, свиданья жажду...»).

В первой части повести, на Литературном утре, главная героиня исполняет романс М. Глинки «Только я узнал тебя...» (слова А. Дельвига). Тема данного романса – первая любовь («Только узнал я тебя, – / И трепетом сладким впервые / Сердце забилося во мне» [5, с. 189], которая является одной из центральных в повести. Следующая важная тема – жертвенности – также прослеживается у обоих авторов: «И жизнь, и все радости жизни / В жертву тебе я принёс».

В том же фрагменте повести героиня исполняет ещё один романс – «Нет, только тот, кто знал, свиданья жажду...» [5, с. 189], слова которого принадлежат И. Гете,

а музыка – П. Чайковскому. Выбор автором именно этого произведения не случаен. Во-первых, музыке П. Чайковского свойственны глубокий лиризм и трагизм, что, безусловно, сближает композитора с самим И. Тургеневым. Во-вторых, данный романс играет большую роль как в общем замысле повести, так и при её написании. Она была создана в 1883 году и являлась откликом на трагическую судьбу актрисы Евлалии Кадминой (1853–1881), из-за обманутой любви отравившейся на сцене во время спектакля. Известная и талантливая артистка покончила жизнь самоубийством, приняв яд при исполнении роли Василисы Мелентьевой в одноимённой пьесе А. Островского. Клара Милич практически дублирует сцену её смерти. Она тоже отравляет себя ядом на сцене при исполнении роли из А. Островского.

После смерти певицы П. Чайковский писал: «Странная, беспокойная, болезненно самолюбивая натура, мне всегда казалось, что она не добром кончит» [6, с. 579]. Подобными словами описывали и Клару Милич героини одноименного произведения. Данная музыкальная цитата (и аллюзия), выраженная словами романса, соединяет творчество И. Тургенева и П. Чайковского, передаёт внутреннее состояние главной героини и лиризм этой сцены. Её функция заключается в усилении значительности описываемой ситуации, трагизма, философского смысла. Таким образом, используя ссылку на другого автора (композитора), писатель выделяет самый драматичный момент в произведении и даёт повод обратиться непосредственно к музыкальному источнику.

Ещё один лейтмотив повести – тема осуждения обществом. Её раскрывают аллюзии на музыкальные персоналии той эпохи. В начале автором упоминаются «фантазии Листа на вагнеровские темы» [5, с. 186], звучащие на том же литературном утре. Здесь, по всей вероятности, присутствует отсылка не только к Ференцу Листу, композитору и другу Вагнера, но и к отношениям Вагнера с Козимой Лист. Козима Лист была замужней женщиной, и их любовь оказалась заранее обречена на осуждение обществом. Однако, несмотря на это, она всё же вышла за него замуж и на протяжении многих лет оставалась его музой. Подобно героине повести, Козима имела непосредственное отношение к сцене, а именно – возглавляла Байройтский фестиваль, основанный после смерти Вагнера, который был создан для постановок вагнеровских опер в полном соответствии с замыслом композитора. Остаток своей жизни она посвятила сохранению оригинальных замыслов Вагнера и прославлению его наследия. В этом – её самоотверженность, любовь к человеку, которого уже нет рядом, что объединяет её образ с героиней И. Тургенева.

Саму Клару герой повести, Купфер, сравнивал с другими двумя персонами: «Мы ещё не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?» [5, с. 187]. Эта аллюзия имеет не меньшее значение для раскрытия образа главной героини.

Э. Рашель – французская театральная актриса. Никогда не была замужем, сумела возродить на сцене классическую трагедию, великие драмы Корнеля и Расина. А. Герцен описывал её так: «Она нехороша собой, невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами резкими, выразительными, проникнутыми страстью?» [2]. Это описание подходит к портрету Клары Милич: «Лицо смуглое, не то еврейского, не то цыганского типа, глаза небольшие, чёрные, под густыми, почти сросшимися бровями... Натура страстная, своевольная...» [5, с. 188]. А. Герцен также вспоминает и её сценический талант: «Игра её удивительна; пока она на сцене... вы не сможете оторваться от неё; это слабое, хрупкое существо подавляет вас... Как теперь, вижу эти гордо надутые губы, этот сжигающий быстрый взгляд, этот трепет страсти и негодования, который пробегает по её телу!» [2]. О Кларе Милич тоже не раз отзывались с восхищением, говоря о её таланте, голосе, эмоциональности на сцене: «Она и поёт превосходно, и декламирует, и играет... Талант... первоклассный» [5, с. 187],

«Крики "Bis! Браво" раздавались кругом» [5, с. 189], «Публика принялась рукоплескать отчаянно, вызывать» [5, с. 190].

Полина Виардо – испано-французская певица, вокальный педагог и композитор. Многие в своё время считали её дурнушкой, но стоило ей запеть, как все приходили в восторг. Здесь прослеживается сходство между великой певицей и Кларой Милич. Внешность её была весьма своеобразна и обманчива. И. Тургенев вспоминал: «С той самой минуты, как я увидел её в первый раз, с той роковой минуты я принадлежал ей весь, вот как собака принадлежит своему хозяину...» [6, с. 677]. Идея «принадлежности» другому человеку ярко просвечивается и в повести. Аратов и Клара понимают, уже после её смерти, что принадлежат друг другу, и именно это заставляет его отправиться вслед за своей возлюбленной на тот свет.

Таким образом, на основе анализа можно сделать вывод о том, что И. Тургенев посредством аллюзий и реминисценций проводит параллели между повестью «Клара Милич» и музыкальными произведениями, а также жизнью людей из мира музыки, которые позволяют глубже раскрыть характер героев и их внутреннее состояние. Подобного рода реминисценции имеют, во-первых, апеллятивную функцию, которая выражается в том, что эти ссылки ориентированы на читательскую аудиторию, которая в состоянии опознать ту или иную интертекстуальную ссылку и понять её смысл, оценить её. Во-вторых, они имеют экспрессивную функцию, с помощью которой автор передаёт свое сочувствующее отношение к героине и эмоциональный фон всей повести. Немаловажным является прагматическая установка писателя – он использует ссылки на современных ему деятелей искусства (П. Виардо, Э. Рашель, П. Чайковский), тем самым передавая культурную атмосферу той эпохи, в которой разворачивается действие его повести.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / перевод с французского; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. – Т. 5 : Письма из Франции и Италии. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1955. – 510 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.
4. Мышьякова Н. М. К проблеме «музыкальности» литературного произведения / Н. М. Мышьякова // Русская словесность. – 2004. – № 1. – С. 5–10.
5. Русская готическая проза : в 2 т. – М. : Терра – Книжный клуб, 1999. – Т. 2. – 509 с.
6. Чайковский П. И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. П. 1879–1881 / П. И. Чайковский. – М. : Academia, 1935. – 677 с.

ТРАДИЦИИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ Ч. ДИККЕНСА В СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗАХ Н.С. ЛЕСКОВА

С.Э. Сарыева

Английский писатель XIX века Чарльз Диккенс считается родоначальником жанра «рождественской повести», обязательным жанровым признаком которого является наличие в сюжетной линии чуда, а главным конфликтом выступает борьба добра со злом. В «рождественских повестях» Ч. Диккенса развиваются сказочные мотивы. Домашний уют, семейное единение противостоят холодному и жестокому внешнему миру.

Повести Ч. Диккенса отличаются приуроченностью к особому праздничному времени. Накануне Рождества, по общему представлению, возможны всякие чудеса. Мотив чуда, волшебной метаморфозы является центральным для жанра рождественской повести. Значим и мотив очага; действие всех рождественских повестей Ч. Диккенса происходит возле очага, камин с горящим пламенем символизирует тепло и домашний уют.

Одним из центральных мотивов рождественских повестей является мотив сна. Во время сна происходит чудесное перерождение жестокого скряги. Сон воплощает романтическую концепцию двоемирия. Герой перемещается из обыденной реальности в иной, сказочный, ирреальный мир сновидений. Стирается грань между волшебством и явью. Сон становится пространством чуда. Во сне герои могут вступать в контакт с потусторонними силами, заглянуть в будущее. Сон воспринимается как состояние, близкое к смерти. Устойчивым мотивом в рождественской повести является мотив несчастного ребёнка, которого равнодушный человек может сделать хоть немного радостнее и счастливее. Героями рождественской прозы не случайно во многих случаях становятся дети, ведь в центре рождественской философии – прославление рождения божественного младенца.

В русской литературе возникновение жанра святочного рассказа связано с такими тенденциями литературы романтизма, как интерес к таинственному, непознаваемому, внимание к старинным обычаям и ритуалам. На становление жанра святочного рассказа в русской литературе оказала влияние рождественская проза Ч. Диккенса.

Н.С. Лесков в рассказе «Жемчужное ожерелье» выделил основные жанровые черты святочного рассказа: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело... он должен быть истинное происшествие» [2, с. 4].

Важной жанровой особенностью святочных рассказов Н.С. Лескова является введение фигуры повествователя. Рассказчик может говорить о чудесном, волшебном, передавать невероятные происшествия, но его позиция не совпадает с авторской. Святочный рассказ восходит к фольклорному жанру былички, представляющему собой невероятную, но не сказочную историю, рассказанную очевидцем.

Хотя эксплицитные заимствования, прямые цитаты из рождественской прозы Ч. Диккенса в святочных рассказах Н.С. Лескова отсутствуют, можно говорить о наличии межтекстовых связей между произведениями русского и английского писателей. Н.С. Лесков упоминает Ч. Диккенса и его рождественские повести, даёт им оценку, опирается на сформированный Ч. Диккенсом жанровый канон, хотя и существенно модифицирует его, в частности, уменьшает роль потусторонних мотивов, отказывается от обязательного счастливого финала. В рассказах Н.С. Лескова образуется «особое интертекстуальное пространство, отличающееся, в первую очередь, общей идейно-

нравственной направленностью жанров, проповедующих следовать христианским заповедям в жизни и душе, преисполненной Бога» [3, с. 159]. Если у Ч. Диккенса чудо происходит обычно благодаря вмешательству потусторонних сил, у Н.С. Лескова чудо происходит в реальной плоскости, совершается самим человеком и оказывается проявлением нравственного перерождения или пробуждения.

Новым в понимании чуда становится представление о страдании как пути к спасению души. Такую роль играет, в частности, мотив страдания в рассказе «Человек на часах». Вместо награды за спасение тонущего человека часовой получает суровое наказание. Это говорит о несправедливости, господствующей в обществе, но также указывает на величие «смирненной души» Постникова, ценой своих страданий спасшего человеческую жизнь. Христианское толкование этого события выражено в словах архиепископа: «Воину претерпеть за свой подвиг унижение и раны может быть гораздо полезнее, чем превозноситься знаком» [1, с. 81].

Важно отметить, что в этом произведении нет потусторонних элементов. О нравственном перерождении человека тоже не идёт речь. Это свидетельствует о преодолении писателем жанровых стереотипов. В рассказе мы видим «...уже не перерождение, а пробуждение, ресурсы для которого человек черпает в собственном сердце. Толчком к преображению здесь уже выступает не встреча с праведником, а собственный выбор героя, столкнувшегося со злом и несовершенством мира и нашедшего в себе силы противостоять этому злу в собственной душе» [3, с. 161].

Хотя сам Н.С. Лесков отнёс рассказ «Человек на часах» не к святочным, а к повествующим о праведниках, в произведении присутствуют особенности сюжета, характерные для святочного рассказа, – необычное событие, ситуация выбора, благородство и самопожертвование.

Список литературы

1. Лесков Н. С. Левша : повести, рассказы / Н. С. Лесков. – СПб : Азбука, 2015. – 352 с.
2. Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 5 т. / Н. С. Лесков. – М. : Правда, 1981. – Т. 4. – 320 с.
3. Першина М. А. Англоязычная литература как текст-прецедент в произведениях Н.С. Лескова : дис. ... канд. филол. наук / М. А. Першина. – Йошкар-Ола, 2013. – 264 с.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ ПЬЕСЫ Б. ШОУ «ПРОФЕССИЯ МИССИС УОРРЕН» НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В.А. Карачалова, С.А. Тихонова

Перевод любого художественного текста – трудоёмкий и многогранный процесс. Ведь это не просто передача содержания текста с одного языка на другой, но в большей степени диалог различных культур и традиций, разных эпох, особенностей мышления и мировосприятия народов.

Одним из основополагающих понятий теории перевода является переводческая эквивалентность. Как известно, в теории перевода выделяют различные уровни и типы эквивалентности (Ю. Найда, Г. Егер, В. Коллер, В.Н. Комиссаров, Л.С. Бархударов, А.Д. Швейцер и др.). Основной задачей перевода художественного текста является достижение эквивалентности и адекватности эстетического воздействия текста оригинала и его перевода. Для решения этой задачи переводчик вынужден не только вникать в идейно-тематическую суть оригинального текста, но также подбирать адекватные языковые средства на языке перевода для передачи всех нюансов образности и специфики идиостиля автора. Кроме того, при переводе художественных текстов первостепенную важность имеет достижение коммуникативно-прагматической эквивалентности, т.к. именно она является связующим звеном между другими видами эквивалентности и именно она отражает коммуникативные интенции автора и способствует достижению адекватного коммуникативного эффекта от текста перевода.

В связи с тем, что материалом проведённого исследования является пьеса Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен» [7; 9], считаем необходимым обратиться к некоторым особенностям перевода драматических произведений. Специфика драматических произведений заключается в их ориентации на театрализацию. Как справедливо указывает И. Чистюхин [5], «драма пропускает приёмы и средства словесно-художественного выражения сквозь фильтры сценических требований» [5, с. 10]. Таким образом, переводчик всегда должен помнить о том, что текст пьесы – это не только литературное произведение, а основа для театральной постановки, ориентир для режиссера и актёров.

Трудность перевода пьесы состоит в том, что автор сообщает читателю о ментальном и физическом состоянии героев путём диалогов самих действующих лиц и очень сжатого описания их действий. Такой способ изложения лишает автора возможности в полной мере отображать мысли и чувства персонажей, а также дать свою авторскую оценку происходящему в пьесе. В итоге, всё, что писатель считает нужным донести до читателя, он должен поместить в диалоги и краткие описания действий.

Работа как актёров, так и, в данном случае, переводчиков заключается, главным образом, в передаче эмоций героев, то есть их задача – филигранно преподнести зрителю / читателю настроение действующих лиц. «Самое главное для переводчика, – как писала Рита Райт-Ковалёва, – уже при первом знакомстве с оригиналом он должен как можно отчётливее, живее представить себе героев произведения. Их внешний облик, манера держаться, их привычки, жизненный ритм должны быть известны переводчику досконально – уж не говоря об их характере, душевном строе, судьбе» [2]. Следовательно, одна из основных задач переводчика драматического произведения состоит в адекватной передаче эмоций и чувств персонажей, через которые читатель и получает представление об их характеристиках.

Обратимся к определению понятий «эмоции» и «эмотивность». Любые действия человека обусловлены эмоциями, что отражается в его языке, как вербальном, так и невербальном. Как точно отмечает Г.Н. Ленько [1], «...действительный мир эмоций и их

модельный мир (языковое отражение) никогда не будут совпадать. Осознание таких различий выразилось в терминологическом противопоставлении эмоций как психологической категории и эмотивности как категории языковой» [1, с. 84–85].

Таким образом, эмоция – это категория психического состояния человека, какое-либо переживание, непосредственная реакция на ситуацию. Эмотивность же – это лингвистическая сторона эмоциональности. Различие между этими понятиями очень доступно изложила в своей работе Е.В. Стрельницкая [3], написав о том, что «эмотивность есть языковое выражение (или отражение) эмоциональности» [3, с. 134].

Лингвистика занимается не только концептуализацией эмоций, но и их вербализацией. Для перевода важным является и то, что «вербализация эмоций является этноспецифичной и происходит по-разному в различных языковых культурах» [8, с. 127], что наслаивается на указанную И.Н. Яковлевой «сложность, нечёткость, диффузность и многообразие эмоциональных концептов...», что делает перевод художественного текста одним из самых сложных, наиболее подверженных “потерям”, видов переводческой деятельности» [8, с. 128].

В раскрытии эмотивных возможностей языка ведущую роль играет лексические средства. В.И. Шаховский [6] выделяет два типа эмотивной лексики: аффективы – слова, содержащие только семы эмоциональности (междометия, бранная, ласкательная лексика) и коннотативы – слова, придающие дополнительную ассоциативную окраску (эмоционально усилительные прилагательные, наречия, архаизмы, обиходно-разговорная лексика).

Среди синтаксических средств эмотивности можно выделить, в первую очередь, инверсию, разновидности эллипсиса, или наоборот, различные формы повторов, а также парцеллированные конструкции. Кроме того, Е.В. Стрельницкая [4] указывает на то, что «каждый из двух языков располагает “индивидуальным” набором эмотивных синтаксических приёмов, не распространённых, или менее ярко проявляющихся в другом языке» [4, с. 19]. Они, как правило, в большей степени предрасположены к переводческим трансформациям.

Целью проведённого исследования является выявление лексико-грамматических и синтаксических средств передачи эмоционального состояния персонажей при переводе на русский язык пьесы Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен» [7; 9]. Анализ как ремарок автора относительно эмоционального настроения героев пьесы, так и их реплик был проведён на материале перевода данной пьесы, выполненного Н.Л. Дарузеу.

Рассмотрим некоторые особенности передачи эмоционального состояния героев пьесы.

Во-первых, описывая действия одного из персонажей, автор использует словосочетание «with a cordial outburst» «*He goes on, with a cordial outburst*», что в переводе передано предложением «*Воодушевлённо продолжает*». В этом примере мы наблюдаем тот редкий случай, когда текст перевода с английского языка на русский не увеличен в несколько раз, а наоборот, значительно сокращён по лексическому составу. Целое словосочетание «with a cordial outburst» превратилось в наречие, которое полностью передаёт замысел.

В следующем примере для передачи эмоциональности переводчик прибегает к замене конструкции «in a frenzy» на фразеологический оборот «вне себя от возмущения» для более яркой передачи эмоций героя.

(rising in a frenzy of repudiation) I don't believe it. I am an artist; and I can't believe it: I refuse to believe it.

(вскакивая вне себя от возмущения) Не верю! Я художник, и я не могу этому поверить, отказываюсь верить.

Кроме того, стоит учитывать важный момент: английскому языку в отличие от русского не свойственен избыток пунктуационных знаков, выражающих эмотивность. Поэтому чтобы передать негодование персонажа, переводчик использует восклицательный знак.

Интересные случаи передачи фразеологических единиц в качестве эмотивов. Как известно, перевод фразеологизмов порой представляет определённые трудности для переводчика в связи с их этнокультурными особенностями. В исследуемом материале национально-специфические особенности фразеологизмов сочетались с эмоциональной насыщенностью передаваемых ими межличностных отношений.

Ah! would you? I'm beginning to think you're a chip of the old block.

Да ну вас! Я вижу, яблоко от яблони недалеко падает.

Разочарование миссис Уоррен в своём собеседнике передано с помощью фразеологического оборота, который не только придаёт речи персонажа более естественное звучание, но и выражает её явно отрицательное отношение к собеседнику, которое к тому же усиливается восклицательным разговорным выражением «Да ну вас!»

Интересным представляется перевод следующего предложения «*You make my blood run cold*» – «*Вас послушать – волосы становятся дыбом*». Данный пример характеризуется полной сменой образности фразеологического оборота. Однако, как представляется, он не является единственно возможным вариантом перевода. Например, можно было бы перевести данное предложение как «кровь в жилах стынет», но в этом случае фраза передавала бы лишь одно эмоциональное состояние – страх. Без сомнения, с позиции лексики этот перевод был бы ближе к оригиналу, но в контексте рассматриваемой пьесы это высказывание имеет другое коннотативное значение – это больше ошеломление или замешательство, чем страх.

Переводчик порой намеренно использует фразеологические единицы с целью усиления эмоциональности персонажей. Например, «*Taking a desperate resolution*» – «*В отчаянии идёт напролом*». Несмотря на то, что в переводе можно было бы обойтись и без фразеологического оборота, Н.Л. Дарузес посчитала нужным использовать его, так как этот приём усиливает эмотивность прилагательного «*desperate*» и демонстрирует наивысшую степень безысходности.

Эмоциональность героев в переводе выражается также через использование в их речи разговорных слов и междометий.

(greatly shocked) Oh no! No, pray. You'd not do such a thing.

(глубоко возмущённый) Нет, нет, ради бога! Этого никак нельзя.

Глагол «*pray*» в переводе означает – молить, но в данном случае Н.Л. Дарузес заменила его на обиходно-разговорное выражение «ради бога». Во второй же части реплики, несмотря на то, что персонаж обращается к конкретному человеку, в переводе используется безличная конструкция, что вполне оправдано контекстуально.

Героиня пьесы Виви, дочь миссис Уоррен, в разговоре со своей матерью пытается разузнать детали её прошлого, однако та не спешит рассказывать подробности своей жизни. Девушка, холодная натура сама по себе, противопоставлена матери – впечатлительной и очень эмоциональной женщине. У героинь совершенно разные взгляды на жизнь, из-за чего они сталкиваются с недопониманием по отношению друг к другу, что мы и можем наблюдать непосредственно в их диалогах.

VIVIE: (cutting a page of her book with the paper knife on her chatelaine) Has it really never occurred to you, mother, that I have a way of life like other people?

MRS WARREN: What nonsense is this you're trying to talk? Do you want to shew your independence, now that you're a great little person at school? Don't be a fool, child.

Виви: (разрезая книгу ножом, висящим у неё на поясе). Мама, вам никогда не приходило в голову, что у меня тоже есть свой образ жизни, как у других людей?

Миссис Уоррен: Что за вздор ты болтаешь? Тебе, должно быть, хочется показать свою независимость, раз ты стала такой важной особой у себя в школе. Не дури, милая.

В данном фрагменте явное возмущение миссис Уоррен передаётся за счёт слов «nonsense» и «talk», однако если первое переводится буквально, то *talk*, в прямом его значении, переводится как *разговаривать*. В этом случае переводчик заменяет нейтральный глагол исходного языка на эмотивный глагол языка перевода. А фраза «Don't be a fool, child» подвергается одновременно и синтаксическим, и лексико-грамматическим трансформациям: стилистически нейтральное существительное «child» вовсе заменяется на уменьшительно-ласкательное, выраженное прилагательным.

Интерес Виви к «бизнесу» матери возрос настолько, что она задаёт вопрос напрямую: «*Who are you? What are you?*» И здесь Н.Л. Дарузес транслирует буквальный перевод, используя приём объединения высказывания, передавая нетерпение дочери узнать правду о матери: «*Кто вы и что вы?*»

Затем следует не менее интересное восклицание миссис Уоррен.

(rising breathless) You young imp!

(встаёт, задыхаясь). Ах ты дрянь!

В переводе используется замена частей речи: деепричастие *rising* превращается в глагол, а прилагательное *breathless*, наоборот, в деепричастие. Для трансформации высказывания «*You young imp!*» переводчик использует междометие «Ах», опуская слово «young» из перевода (которое как бы смягчает всё выражение, указывая на неразумность и неопытность дочери), а «imp», что в буквальном переводе значит – дьяволёнок, заменяет на более бранное слово «дрянь», чтобы усилить экспрессию.

В одном из самых эмоциональных моментов пьесы читатель наблюдает, что за любезностью Виви скрывается чистейшее безразличие к жизни и судьбе её матери, а также насмешка над некоторыми жизненными установками. А порывы ярости и жестокости матери снова переданы деепричастием и использованием восклицательного знака.

VIVIE (kindly) Won't you shake hands?

MRS WARREN (after looking at her fiercely for a moment with a savage impulse to strike her) No, thank you. Goodbye.

VIVIE (matter-of-factly) Goodbye.

Виви (любезно). Вы не хотите пожать мне руку?

Миссис Уоррен (в ярости смотрит на дочь, обуреваемая желанием ударить её). Нет, спасибо. Прощай!

Виви (сухо). Прощайте.

Таким образом, проведённое исследование показало, что эмоциональность персонажей в тексте перевода может выражаться различными лексическими, грамматическими и синтаксическими средствами как по отдельности, так и в комплексе. Переводчик достаточно активно использует восклицательные знаки для передачи эмоциональной насыщенности речи персонажей, отсутствие которых в оригинале может объясняться национальным характером англичан – большей эмоциональностью сдержанностью по сравнению с русскими. Кроме того, в русском переводе достаточно частотны разговорные междометия и устойчивые выражения.

Подводя итог сказанному выше, необходимо добавить, что, несмотря на большое количество исследований, посвящённых передаче в переводе эмотивности в описании чувств персонажей художественной литературы, этот вопрос ещё не до конца изучен. Рассмотрение данного вопроса осложняется разницей в мировоззрении различных народов в настоящее время и в мировосприятии этносов разных эпох, в которые были написаны те или иные литературные сочинения. С точки зрения лингвистики, существует очень много эмотивных коннотаций и национально / культурно-обусловленных

средств их вербализации, именно поэтому данная тема является актуальной и продолжает находить отражение в различных исследованиях.

Список литературы

1. Ленько Г. Н. Анализ категории эмотивности и смежных с нею понятий / Г. Н. Ленько // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2015. – № 1. – С. 84–90. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-kategorii-emotivnosti-i-smezhnyh-s-neyu-ponyatiy> (дата обращения: 14.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
2. Райт-Ковалева Р. «Нить Ариадны» / Р. Райт-Ковалева. – Режим доступа: <https://1-9-6-3.livejournal.com/370710.html> (дата обращения: 14.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. Стрельницкая Е. В. Лексические средства выражения эмоционального состояния персонажа и особенности их использования при переводе художественных текстов с английского языка на русский / Е. В. Стрельницкая // Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Лингвистика. – 2010. – № 3. – С. 133–137.
4. Стрельницкая Е. В. Эмотивность и перевод : особенности передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Стрельницкая. – М., 2010. – 29 с.
5. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии / И. Н. Чистюхин. – СПб : Евоос, 2002. – 293 с.
6. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций / В. И. Шаховский. – М. : Гнозис, 2008. – 416 с.
7. Шоу Б. Профессия миссис Уоррен / Б. Шоу. – М. : Агентство ФТМ, 2016. – 114 с.
8. Яковлева И. Н. Особенности перевода эмотивной лексики / И. Н. Яковлева // Интерактивная наука. – 2016. – № 2. – С. 127–129. – Режим доступа: https://interactive-science.media/ru/article/18934/discussion_platform (дата обращения 12.04.19), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
9. Show B. Mrs. Warren's Profession / B. Show. – London : Bloomsbury Publishing, 2013. – 224 p.

ПРИЁМЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. РЕМИЗОВА

И.Ю. Целовальников, Н.В. Целовальникова

Книга народных сказок в переложении А.М. Ремизова «Докука и балагурье» вышла в свет в 1914 году. Как следует из «Примечания» автора к книге, в неё вошли переказы фольклорных текстов, записанных разными фольклористами в северных районах России, по преимуществу в Архангельской и Олонецкой губерниях и публиковавшихся ранее в сборнике Н.Е. Ончукова «Северные сказки» и в журнале «Живая старина».

По своему сюжетному составу книга сказок А.М. Ремизова весьма разнообразна. Помимо традиционных, хорошо разработанных сюжетов волшебных, новеллистических сказок и сказок о животных в неё вошли также бывальщины о мертвецах, о нечистой силе, о встречах человека с лешим и водяным.

Работая с «Северными сказками» Н.Е. Ончукова, писатель смог почувствовать основные тенденции, сложившиеся в сказочном репертуаре в начале XX века. К числу самых ярких тенденций можно отнести общее для всех групп сказок снижение фантастического, что проявилось в нивелировании установки на вымысел и художественной доминантности установки на достоверность. Возможно поэтому произведения А.М. Ремизова, включенные в книгу «Докука и балагурье», занимают особое жанровое положение между собственно сказкой и жанром сказа. В сказках формируется образ имплицитного автора, обладающего особой сказовой манерой повествования, заявленной нравственной позицией, субъективно-оценочным и эмоционально-выраженным отношением к героям, их мыслям и поступкам. Имплицитный автор стремится вовлечь читателя в коммуникативный акт. В процессе коммуникации в пределах определённого дискурса устанавливается контакт имплицитного автора и читателя. При этом имплицитный читатель не оппонент, которого писателю необходимо в чём-то убеждать, не ребёнок (как это часто бывает при изложении сказочного сюжета), к которому приходится апеллировать дидактически. Читатель равен писателю, и положение релевантности в их коммуникации делает каждый дискурс значимым для тщательной и углублённой рецепции.

А.М. Ремизов отчасти «литературизирует» текст, сохраняя при этом, а иногда привнося и выявляя индивидуальную манеру сказочника-повествователя. Снижение установки на вымысел проявляется в сравнительно редком использовании в произведениях атрибутивных сказочных формул, художественными эквивалентами которых становятся субъективно-значимые для автора и афористичные по форме суждения писателя, оценивающего героев, дающего им нравственную характеристику: «Вот как Марья любила Ивана! Кто у нас теперь так любит!» [5, с. 105], «советно жил брат с сестрой» [5, с. 117], «Хороша была Маша, краше на селе её не было» [5, с. 124]. Рекуррентность подобных художественных дефиниций, указывающих на наиболее репрезентативные признаки героев и их поступков, усиливается их рефренной формой в тексте.

В книге «Алексей Ремизов» Н. Кодрянская приводит слова писателя о «симфоническом построении новеллы» как ведущем композиционном приеме построения глав в романе «Пруд»: «Я начинаю с лирического запева и перехожу к повествованию (это музыкальное начало песенное). Главы начинаются песенным мотивом, отсюда я называю запев (как бы поётся) к каждой главе» [1, с. 110]. «Симфонизм» стал универсальным приёмом в творчестве писателя и особенно очевиден в его сказках.

«Запев» в сказках выполняет как бы двойную функцию. С одной стороны, он задаёт песенное ритмообразующее начало всему произведению, придаёт ему лирический характер. Соотнесённость между сказочным и песенным запевом проявляется как на семантическом, так и на синтаксическом уровне. Так, развёрнутое вступление к сказке

«Суженая» соотносится с лирической песней прежде всего тематически: оба произведения начинаются с мотива трагического, обусловленного волей родителей расставания девушки с молодым (в сказке – Марии с Иваном): девушку выдают замуж за «советного, богатого» жениха. Вот как об этом повествуется в сказке: «Три года играл молодец с девицей, три осени. Много было сказано тайных слов... Пришло время венцы надевать, и выдали Марью за другого, за Ивана не дали» [5, с.105]. Трагизм развивающегося конфликта усиливается контрастом начального благополучия и внезапного последующего несчастья в жизни героев. Тот же приём контраста, та же тема несчастной любви и внезапной разлуки влюблённых традиционны и для лирической песни:

Что цвели-то, цвели в поле цветики,
Цвели да поблекли.
Что любил-то, любил, любил парень девицу,
Любил да покинул [6, с. 156].

Сходство с песенным запевом обусловлено структурной цитацией отдельных фрагментов и их синтаксическим построением в «запеве» сказок и песен. Например, первое предложение в приведённой выше цитате из сказки А.М. Ремизова «Суженая» заканчивается обстоятельством времени, которое почти тавтологически повторяет другое обстоятельство, стоящее в начале предложения. Однако речь не может идти о полной тавтологии так, как слово «осень» вносит новый эмоциональный оттенок неизбежной трагической развязки. В качестве повторяющегося элемента могут выступать все члены предложения. Подобная синтаксическая конструкция ($A_1 + B + C + A_2$, где A_2 равно, но не тождественно A_1) встречается во множестве лирических песен:

При веселье хожу, при радости...

Поутру ранёшенько, на заре...

На вечерней на заре, заре алой... [1, с. 190–191]

С другой стороны, развёрнутое вступление в сказке А.М. Ремизова, отсутствующее в фольклорных предтекстах из сборника Ончукова, воссоздаёт обширную экспозиционную часть в сюжете, почти обязательную с точки зрения морфологии традиционной сказки. «Такая начальная или вводная ситуация иногда обставляется подчеркнутым благополучием. Всё обстоит прекрасно: сын да дочь “такие дородные, такие хорошие”, дочери всегда необычайные красавицы. Легко заметить, что такое благополучие служит контрастным фоном для будущей беды, что это счастье подготавливает собой несчастье» [2, с. 177].

Экспозиция сюжета ремизовских сказок создаёт обширную картину подчеркнутого благополучия в жизни героев, даёт их начальную характеристику, определяет их основные нравственные качества: «Был один холостой парень и задумал жениться. А сватали на селе девицу, он на ней и женился. И тиха, и смирна, глаз на мужа не подымет, будто её и в доме нет, вот какая попалась жена Сергею» [5, с. 125]; «Жили две подруги, одна другой под стать... Дня друг без друга прожить не могли подруги: один день Варушка у Анюшки сидит, угощается, на другой день Анюшка к Варушке пойдёт, подругу почествовать» [5, с. 135] и др. Развёрнутая экспозиция является частным случаем авторской амплификации, т.е. тщательной разработкой и расширением отдельных эпизодов.

Книга «Докука и балагурье» разделена на шесть частей. Каждая часть имеет своё название и содержит цикл сказок, объединённых одним сюжетом, мотивом, образом. Первая часть носит название «Русские женщины». В ней собраны 18 сказок, посвящённых образам, характерам, судьбам русских женщин. Сам А.М. Ремизов писал: «Первые сказки от моей кормилицы, калужской сказочницы и песенницы Евгении Борисовны Петушевой. Образ моей кормилицы живет для меня в моих книгах-сказках "Докука и

балагурье" и "Русские женщины". А с ними неотделим образ: Россия» [4, с. 339]. Образ России – женщины – кормилицы писатель пронёс через всю жизнь: «Бабушка наша ко- стромская, Россия наша, это она прилегла на узкую скамеечку ночь ночевать, прямо на голые доски, на твёрдое старыми костями, бабушка наша...» [3, с. 50]. Еще в 1905 году, когда идея Красоты, спасающей мир, культ «эстетического волнения» господствовали в поэзии, А.М. Ремизов высказал в письме А.А. Блоку неожиданную оценку его первого поэтического сборника: «Читал вчера о хождении Богородицы по мукам, попал на стих:

Ах, там плыла прекрасная дева,
Она плыла по ненасытному аду!
Мальчика несла она на руках.

Почему Вы не назвали книгу "Стихи о прекрасной Деве". "Дама" в глубинах духа русского языка никогда не скроется» [7, с. 24]. Блоковской «Прекрасной Даме» как персонифицированному воплощению великой и богоданной Красоты, чудесным образом сошедшей с небес, А.М. Ремизов противопоставляет в сказках других русских женщин. И речь здесь уже не идет о богоявленной женской Красоте, хотя ремизовские героини безусловно красивы. У А.М. Ремизова они показаны, прежде всего, сильными духом людьми, способными принять и преодолеть все выпавшие на их долю испытания. А.М. Ремизов часто повторял, что вся жизнь человека – это большое испытание. Центральным в цикле сказок «Русские женщины» становится мотив доли человеческой – разной и всегда тяжёлой: кому какая выпадет. Конфликт человека с судьбой у писателя носит пассивный характер. Героини сказок не вступают в спор с судьбой, а принимают её, воспринимают все испытания как некую предопределённость, предначертанность. Будучи диаметрально противоположны блоковской Прекрасной Даме и Незнакомке, «русские женщины» А.М. Ремизова близки героиням Н.А. Некрасова, например, Матрёне Тимофеевне из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» или нянюшке из стихотворения «Песня Ерёмушке».

Соотнесенность названия ремизовского цикла сказок и известной поэмой Н.А. Некрасова «Русские женщины» носит формальный характер.

Художественная доменантность конфликта человека с судьбой выражена в метонимической структуре заглавия сказок писателя: «Обречённая», «Оклеветанная», «Желанная» и т.д. Судьба довлеет над человеком, предопределяет его поступки и становится как бы знаком всей жизни.

А.М. Ремизов широко использовал структурную цитацию в сказках лирического запева народных необрядовых песен, а рефрены атрибутивных формул в его переложениях народных сказок имеют форму композиционного сближения с песенными повторами и припевами, что создаёт ритмическую организацию текста.

Произведения, включенные в книгу «Докука и балагурье», обладают разнообразными репрезентативно-заданными жанровыми признаками. Такая «жанровая эклектика» объясняется тем, что сказка способна ассимилировать в себе другие фольклорные жанры, чем и обусловлено существование пограничных жанровых модификаций легендарной и новеллистической сказки (например, о ворах или одураченном чёрте), а также сказок-притч и сказок-анекдотов. Подобное смещение жанровых границ в сказках А.М. Ремизова происходит за счёт снижения или даже исключения установки на вымысел, обращения в сказочной форме к традиционным легендарным сюжетам, притчевой и дидактической направленности произведений и т.д.

Список литературы

1. Кодрянская Н. Алексей Ремизов / Н. Кодрянская. – Париж : издание автора, 1957. – 328 с.

2. Пропп В. Я. Русская сказка / отв. ред. К. В. Чистов, В. И. Ерёмина. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – 335 с.
3. Ремизов А. М. Весеннее порошье / А. М. Ремизов. – Пг. : Сирин, 1915.
4. Ремизов А. М. Избранное : Повести. Лит. силуэты. Воспоминания / сост., вступ. ст., коммент. В. А. Чалмаева. – М. : Просвещение, 1992. – 414 с.
5. Ремизов А. М. Сочинения : в 2 кн. / А. М. Ремизов. – М. : Изд. центр «Терра», 1993. – Кн. 1 : Звенигород окликанный. – 349 с.
6. Русская народная поэзия : лирическая поэзия / сост., подгот. текста А. Горелова. – Ленинград : Худож. лит. Ленинградское отд-е, 1984. – 583 с.
7. Чалмаев В. А. Молитвы и сны Алексея Ремизова / В. А. Чалмаев // Ремизов А.М. Огонь вещей : сб. – М. : Сов. Россия, 1989. – С. 5–34.

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИКЕ И.Ф. АННЕНСКОГО

М.А. Рыбакова

Одним из приёмов создания поэзии И.Ф. Анненского является цветопись. В его лирике преобладают цвета нежных, неярких оттенков (розовый, белый, бледно-розовый, блеклый и т.д.). Это придаёт изображаемому лёгкость и воздушность. Помимо цветовых оттенков в стихах используется так называемый «флористический код». Традиционно цветы считаются символом непрочной и хрупкой красоты [5, с. 189].

Условно все цветы, о которых упоминает поэт, можно разделить на «искусственные» и «живые». Об искусственных цветах он говорит очень редко, с лёгкой иронией, сравнивая их с оригиналами. И.Ф. Анненский противопоставляет настоящую жизнь иллюзорному миру, являющемуся её подменой, а не частью.

Из 156 проанализированных нами стихов в 30 упоминаются названия цветов. Произведений, в которых абстрактно говорится о цветах (полевых, искусственных, живых и т.д.), но не содержатся их наименования, гораздо больше. Практически везде можно отметить наличие образа цветов в подтексте, даже если нет прямого упоминания о них. Так, в стихотворении «Невозможно» И.Ф. Анненский говорит: «Есть слова – их дыхание, что цвет, / Так же нежно и бело-тревно...», подчёркивая тем самым некую связь между поэтическими строчками и хрупким цветком. Многие элементы стихотворения обладают определённым «оттенком», это бледные и неяркие тона: лирический герой И.Ф. Анненского вспоминает о возлюбленной с нежностью. Присутствует образ белой хризантемы как символа печального настроения, грусти, похоронного обряда, смерти: «Мне явились мерцанья могил / И сквозь сумрак белевшие руки; / Но лишь в белом венце хризантем...» [3]. В то же время белый цвет символизирует чистоту, невинность, божественность и переход в новое состояние, жизнь [5, с. 23].

В лирике И.Ф. Анненского используется, как уже говорилось выше, флористический код. Поэт упоминает наименования цветов не только для того чтобы ввести в художественную ткань произведений яркие детали, но и как знак тайного смысла стихотворения. Достигается это с помощью соотнесения символики цветов с мифологическими, фольклорными, Библейскими мотивами, а также с классическим наследием.

Нам удалось выявить в лирике И.Ф. Анненского наиболее часто встречающиеся названия цветов. Первой является сирень. Поэт описывает её по-разному: связывает с луной и ночью, придавая тем самым загадочность этому цветку, называет её «зелёным призраком» («Призраки») [2, с. 131–132], передаёт её терпкий аромат эпитетом «душистая» («Рождение и смерть поэта») [1, с. 77–79]. В некоторых стихотворениях можно встретить совершенно иную сирень – чахлую, пробивающуюся сквозь могильный камень («Сирень на камне»), которая в таких условиях не может даже цвести. И.Ф. Анненский сравнивает её с воскрешенным Лазарем, наделяя тем самым цветок божественной благодатью. Символика сирени неоднозначна: символ взаимной любви («Призраки»), отказа от близости. Так, в начале стихотворения «Canzone» [1, с. 156–157] говорится о том, что взаимные чувства возможны, но у лирического героя наступают минуты, когда ему хочется быть одному. (Вероятно, это отсылка к роману И.А. Гончарова: именно веточку сирени держала Ольга Ильинская при беседах с Обломовым.)

Второй часто встречающийся цветок в лирике И.Ф. Анненского – роза. Её оттенки не похожи один на другой: роза золотого заката, алая, и поблеклая («Параллели» [1, с. 50–51]), тёмная, пунцовая и пурпурная («Фамира-кифарэд») [1, с. 474–540]. Роза становится метафорой, несущей новую символическую образность. Нередко в поэтическом тексте изображается контраст тёмных роз и светлых: страсть оттеняется чистотой и бесстрастием («И греются мне чёрные, как ночь, / Две душные волны <...> розы. / <...> Коснуться не посмели... и легли / На две других прозрачно-нежных розы...») [4, с. 155–156].

И наконец – фиалка, цветок, встречающийся в стихотворениях И.Ф. Анненского немного реже сирени и розы. Фиалки поэта нежных оттенков: серебристая, лиловатая, поблеклая. Символика этого цветка также неоднозначна: с одной стороны, пробуждение жизни, ожидание весны и счастья, а с другой – фиалка считалась символом слёз и печали («Я жалею, что даром поблекла / Позабытая в книге фиалка») [1, с. 172]. Фиалка означает скромность или смирение (символика фиалок проявляется в сцене поклонения волхвов, где они указывают на целомудрие Девы Марии и на кротость Младенца Иисуса Христа). В Риме же венки из фиалок были символом воспоминания [5, с. 185–186]. В «Зимних лилиях» («Серебристые фиалы <...> / Льют лилеи небывалый / Мне напиток благовонный...») [1, с. 74–75]) прослеживаются мотивы смирения, христианской кротости.

Во многих поэтических текстах И.Ф. Анненского «цветочная» тема тесно соотносится с человеческой судьбой («Моя тоска», «Одуванчики», «Он и я» и т.д.) [1, с. 158, 89–90, 145].

И.Ф. Анненский в своей лирике очень трепетно относится к образу цветов, поэтому у него нет случайностей. Каждый цветок будто бы находится на положенном ему месте, продолжая хитросплетения венка, создаваемого поэтом. И.Ф. Анненский был учителем древних языков, а значит, возможно, изучал многие легенды, посвящённые цветам. В его лирике встречаются библейские мотивы («Сирень на камне») [1, с. 168], мифологические («Трактир жизни») [2, с. 66]. Именно поэтому символ цветов в стихотворениях является многозначным и глубоким.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Параллели», датированное 1901 годом:

1

Под грозные речи небес
Рыдают косматые волны,
А в чаще, презрения полный,
Хохочет над бурей бес.
Но утро зажжёт небеса,
Волна золотится и плещет,
А в чаще холодной роса
Слезою завистливой блещет.

2

Золотя заката розы,
Клонит солнце лик усталый,
И глядятся туберозы
В позлащённые кристаллы.
Но не надо сердцу алых, –
Сердце просит роз поблёклых,
Гиацинтов небывалых,
Лилий, плачущих на стёклах [1, с. 50–51].

Уже в самом названии можно заметить двойственность. Далее в композиции стихотворения мы наблюдаем чёткое разделение. В первой его части присутствуют пейзажные зарисовки, сделанные в разное время суток, а во второй изображаемая флористическая картинка противопоставляется воображаемой. Вначале сталкиваются три стихии: вода (волны), воздух («грозные речи небес») и земля (чаща). К концу стихотворения всё меняется: косматые волны «трансформируются» в слёзы лилий, угрюмые небеса превращаются в солнечный лик, а вместо холодной чащи появляются цветы. С наступлением другого времени суток природа, а вместе с ней и общее настроение стихотворения, становятся более оптимистичными и умиротворёнными.

Части произведения скрепляет деталь – золотистый цвет. Он проходит лейтмотивом через всё стихотворение, и с этой точки зрения можно сказать о кольцевой композиции. Если в первой части стихотворения волны и слёзы «золотятся» и «блещут», то

есть являются субъектом для создания цвета, то во второй позлащённые кристаллы уже не столько производят свет, сколько поглощают его, становясь объектом, на который наносится позолота.

В стихотворении присутствуют четыре наименования цветов. Причём роза упомянута трижды: сначала она напрямую связана с солнцем и закатом, представляя собой оттенки от золотого до багрового, потом приобретает алый цвет и после этого теряет яркость (поблёклые розы).

Стихотворение наполнено настроениями печали, опустошённости. Поэт устал от грозы природы, слёз и страстей, поэтому он просит «роз поблёклых». Роз, которые подарят ему умиротворение. Такими свойствами обладают последние, напоминающие белый цвет и являющиеся в палитре оттенков ближе к нему, чем ко всем другим. Действительно, если некогда алые розы стали «поблёклыми», они уже утратили свои насыщенные цвета, т.е. приобрели более светлые, а теперь стремятся к белому. Такие цветы напоминают венок Богородицы из белых роз, являющихся символом её радости. Не стоит забывать также о том, что издавна цветок розы почитался христианами, называемыми алую розу и её шипы символом Страстей Христовых [5, с. 148]. Поэт употребляет слова «бес» и «лик», что еще раз подтверждает присутствие христианского подтекста в стихотворении.

Образ туберозы также неслучаен. Этот цветок в фитосимволике наделяется эротическим подтекстом, он считается афродизиак, а его запах достаточно назойлив и резок. Поэтому туберозы И.Ф. Анненского не являются желанием сердца поэта.

Рассмотрим символику двух других цветов, о которых говорится в произведении. Лилии всегда считались знаком чистоты в христианстве [5, с. 98], а гиацинт называют символом печали и памяти, «цветком дождей». Думается, И.Ф. Анненский создает образ «плачущих лилий на стёклах», потому что чистота и невинность, коннотации которых они в себе содержат, опорочена страстями. Поэтому поэту важно вернуть это, даже «плачущими» лилиями. Может быть, лилии являются метафорой морозных узоров на стёклах. Плач этих цветов перекликается с плачем косматых волн в первой части, что также добавляет завершенность композиции стихотворения.

К цветам гиацинта поэт применяет эпитет «небывалые». Или для И.Ф. Анненского этот цветок является уникальным и невиданным, немислимым, если исходить только из значения самого прилагательного, или, напротив, хочет не простых гиацинтов, а необычных. Скорее всего, душа поэта желает фантастического, чего нет в реальном пространстве.

В заключении хотелось бы подчеркнуть, что в лирике И.Ф. Анненского «цветочная поэзия» занимает одно из главенствующих мест, а её связь с культурным наследием находит отражение практически в каждом стихотворении. Именно это помогает в полной мере постичь глубинный смысл поэтики И.Ф. Анненского.

Список литературы

1. Анненский И. Стихотворения и трагедии / И. Анненский. – Ленинград : Советский писатель, 1990. – 640 с.
2. Анненский И. Трактир жизни / И. Анненский. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1998. – 448 с.
3. Дегтярёва М. В. «Тайна слова невозможно...» (к филологическому комментарию стихотворения И.Ф. Анненского «Невозможно») / М. В. Дегтярёва, Н. Ф. Ермакова // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. – 2013. – № 7–2. – С. 55–57.
4. Рубинчик О. Сердце просит роз поблёклых... Розы у Иннокентия Анненского / О. Рубинчик // Русская литература. – 2011. – № 1. – С. 154–170.
5. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; пер. с англ. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.

ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ АНГЛО-ШОТЛАНДСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ БАЛЛАДЫ В СТИХОТВОРЕНИИ А.А. АХМАТОВОЙ «СЕРОГЛАЗЫЙ КОРОЛЬ»

О.П. Гаврилова

В ранней лирике А.А. Ахматовой часто возникает тема трагической любви. В данном отношении к любви, очевидно, получило отражение характерное для умонастроений начала XX века предчувствие грядущих мировых катастроф.

Трагическая концепция любви была свойственна и западноевропейской средневековой балладе, поэтому обращение А.А. Ахматовой к традициям балладного жанра является закономерным.

Англо-шотландская баллада представляет собой лиро-эпический жанр средневековой поэзии, для которого характерны повествовательность, преобладание диалогической формы выражения, формульный стиль. Многие баллады посвящены теме трагической любви, которая проявляется в мотивах неразделённой страсти, разлуки, роковой случайности, ревности, предательства, гибели влюблённых. Как отмечает У.А. Борецкая, «большинство таких баллад окрашены в зловещие тона, имеют роковой исход» [3, с. 97].

Стихотворение «Сероглазый король» (1910), по словам самой А.А. Ахматовой, было «попыткой баллады» [4, с. 224].

В стихотворении возникает аллюзия к распространённой в английских и шотландских балладах сюжетной ситуации: ревнивый муж убивает предполагаемого возлюбленного своей супруги.

Так, в балладе о юном Уотерсе ревнивый король велит казнить рыцаря только за то, что королева похвалила его красоту:

*I 've sene lord, and I 've sene laird,
And knights of high degree,
But a fairer face than Young Waters
Mine eyne did never see...
But for the words which she had said
Young Waters he mann dee.
(И лордов, и лэрдov видела я,
И знатных рыцарей тож, –
Но краше Уотерсова лица
Хоть век ищи – не найдёшь!..
И вот из-за королевинных слов
Уотерс на смерть осуждён)* [1, с. 80–81].

Похожий сюжет имеет и баллада о Гиле Моррисе, хотя он осложнён мотивом узнавания. Лорд Барнард из ревности убивает на охоте юного Гила Морриса, считая его любовником своей супруги. На самом же деле он оказался её сыном. Как указывает В.С. Сергеева, в английских балладах «подвергаются переосмыслению некоторые архаические мифологемы – например, мотив узнавания, связанный с древнейшими родовыми отношениями» [5, с. 17].

В стихотворении А.А. Ахматовой традиционная для баллады сюжетная ситуация представлена фрагментарно, её можно понять только в контексте балладной традиции:

*Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:
«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли»* [2, с. 31].

Мотивы преступной любви, ревности мужа, убийства на охоте вынесены в подтекст, выражены имплицитно. Присутствует и аллюзия к мотиву узнавания. Маленькая дочь лирической героини остаётся ей на память о сероглазом короле:

*Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки её погляжу* [2, с. 31].

В средневековых балладах красота рыцаря становилась роковой причиной его гибели. Наиболее важной, а часто и единственной, портретной деталью являлась белизна кожи. Например, в балладе о Гиле Моррисе ревнивый король восклицает:

*Nae wonder, nae wonder, Gil Morrice,
My lady lo'es thee weel;
For the whitest part o' my body
Is blacker than thy heel
(Гил Моррис, моя супруга тебя
Любит за то, что даже
Холёная пятка твоя – щеки
Моей белей и глаже!)* [1, с. 58–59].

У А.А. Ахматовой такой роковой портретной деталью, ведущей к гибели, являются серые глаза. Эта деталь не только подчёркивает красоту возлюбленного лирической героини, но и косвенно указывает на её измену мужу.

Таким образом, в маленьком стихотворении А.А. Ахматовой, стилизованном под балладу, собраны мотивы, наиболее типичные для англо-шотландских любовных баллад: ревность, измена, месть, тайна, узнавание. Мотивы, соединяющие понятия любви и смерти, отражают трагическое мироощущение А.А. Ахматовой.

Список литературы

1. Английская и шотландская народная баллада / на англ. и рус. яз. – М. : Радуга, 1988. – 512 с.
2. Ахматова А. А. Стихотворения / А. А. Ахматова. – М. : АСТ, 2006. – 332 с.
3. Борецкая У. А. Отличительные особенности жанра английской народной баллады / У. А. Борецкая // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. – 2013. – № 4. – С. 90–98.
4. Ильина Н. И. Судьбы. Из давних встреч / Н. И. Ильина. – М. : Советский писатель, 1980. – 304 с.
5. Сергеева В. С. Английская баллада XIV–XVI вв. : жанровое своеобразие и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. С. Сергеева. – М., 2008. – 26 с.

МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В СТИХОТВОРЕНИИ Н. КЛЮЕВА «БРАТУ»

А.Г. Близгарева

Тема смерти – одна из важнейших тем в литературе – представлена в творчестве Николая Клюева. В лирике новокрестьянского поэта моральные мотивы занимают значительное место, восходят к фольклорной традиции, тесно связаны с мифопоэтическим мышлением автора и коррелируют с народнопоэтическими сюжетами и образами. В стихотворении «Брату» (1908) (сборник «Сердце единорога» [6]) танатологическая тематика становится структурообразующей. К анализу этого лирического произведения обращались Л. Яцкевич и А. Лысов.

Центральным образом, обладающим моральной семантикой, в стихотворении Н. Клюева является образ ворона. Его изучению посвятили свои работы А. Гура, Л. Яцкевич, Н. Сумцов, Т. Сафонова. Ворон – посредник между тремя мирами – небом, землей, загробным подземным царством. Ворона считают «вещей» и нечистой птицей, поэтому он нередко выступает в роли вестника несчастья, смерти. В некоторых мифологических системах ворон ассоциируется с Сатаной, что объясняется его специфической раскраской. Во многих легендах говорится, что чёрный цвет ворона – результат соприкосновения со жгучими лучами солнца, с огнём и дымом. В Ветхом завете ворон – один из участников истории о всемирном потопе: Ной выпустил из ковчега ворона и голубя, чтобы проверить, не появилась ли суша. Ворон так и не вернулся, оказавшись предателем, а голубь прилетел с листом оливы, став впоследствии символом мира. Ной проклял ворона, оттого тот стал чёрным. Этот сюжет упоминается в работе А. Гура [4, с. 533]. В то же время Бобров называет ворона «сопутником гроба» [12, с. 72].

Вместе с тем орнитальный образ наделён амбивалентной символикой. С одной стороны, он аккумулирует ряд inferнальных значений. С другой, – соотносится с солярным культом [7, с. 215]. А. Лысов приходит к выводу, что в комплексе солярных топосов можно выделить два основных: мотив гибели солнца и заклинательный мотив его величания. Оба мотива взаимосвязаны и коррелируют с образом ворона, который служит персонификацией ловкости и хитрости. А. Афанасьев в работе «Поэтические воззрения славян на природу» отмечает, что «в сказках в вороньем гнезде всегда можно найти золото, серебро, ворон легко может достать живую и мёртвую воду и золотые яблоки» [1, с. 10]. Н. Сумцов продолжает мысль учёного-фольклориста, утверждая, что «наклонность к воровству составляет характерное свойство всего вороньего ряда» [13, с. 9]. Итак, ворон наделён сакральным знанием: вещует смерть, предсказывает вражеские нападения, обладает магическим камнем, может давать полезные советы героям русских былин.

Стихотворение Н. Клюева «Брату» типологически соотносится с текстом А. Пушкина «Ворон к ворону летит...», написанным в 1828 году. Первоначально произведение А. Пушкина имело заголовок «Шотландская песня», так как представляло собой переложение переводной шотландской баллады, записанной К. Шарпом и опубликованной В. Скоттом в сборнике «Песни шотландской границы» в 1803 году. Оригинальный текст называется «Два ворона» [7, с. 112].

В шотландской балладе слово «ворон» встречается всего два раза, во всех остальных случаях существительное заменяется местоимением. В стихотворении А. Пушкина указанный орнитоним употребляется семь раз. Поэт намеренно заостряет внимание читателя на нём. Н. Клюев близок к стилю первоисточника, он упоминает образ ворона лишь один раз в своём стихотворении. В произведениях А. Пушкина и В. Скотта зна-

чимый в смысловом отношении тоpos вынесен в заглавие, Н. Клюев же делает акцент на фигуре погибшего русского воина.

Жанровая природа стихотворения Н. Клюева определяется его принадлежностью к адресованной лирике. Образ адресата в послании поэта носит обобщенно-условный характер, однако авторская эмоциональность, выраженная в номинативном обозначении, сокращает дистанцию между участниками коммуникации, переводя её в регистр интимного диалога. В оригинальной балладе главным героем является рыцарь, в стихотворении А. Пушкина – богатырь, персонаж фольклорного эпоса, в тексте Н. Клюева – простой юноша. Такой выбор героя обусловлен авторской концепцией личности. Новокрестьянский поэт находится в неразрывной связи с русским народом. Утрата соотечественника сравнима с утратой родного брата, сына русской Земли.

Смысловые потенции образа ворона мотивированы его природным и ритуальным поведением. Вороны питаются падалью, кружат над полями сражений в ожидании жертв, поэтому напрямую ассоциируются с землёй и смертью [11, с. 184]. В этой связи уместно провести параллель с повестью А. Пушкина «Капитанская дочка», в которой Пугачёв рассказывает Гринёву сказку старой калмычки про ворона и сокола. Сюжет стихотворения «Ворон к ворону летит...» также актуализирует подобную семантику: вороны глумятся над телом погибшего богатыря, хотят его склевать:

Ворон! где б нам отобедать?
Как бы нам о том проведать?
Ворон ворону в ответ:
Знаю, будет нам обед;
В чистом поле под ракитой
Богатырь лежит убитый [10, с. 307].

Хищность, кровожадность и разбой – характерные поведенческие свойства ворона [4, с. 534]. В народных представлениях он с древних времён отождествляется с кровопролитием, насилием и войной. В стихотворении Н. Клюева отсутствует мотив поглощения вороном тела погибшего, автор выводит на первый план мотив кружения. Таким образом, ворон в тексте новокрестьянского поэта выполняет функцию вестника горя, смерти: «Каркал ворон в выси синей, / Круги ровные чертя» [6, с. 26].

Н. Клюев использует приём аллитерации – повтор согласного звука [р], имитирующий вороний грай. Ворон чертит в небе круги. Круг – это древнейший мистический символ, который обозначает вечность и является «знаком солнца» [5, с. 276]. Символика круга соотносится с циклом жизни и смерти, который в стихотворении Н. Клюева носит организующий характер.

В фольклоре ворон часто приносил матери весть о смерти сына. Обращает внимание типологическое сходство лирического произведения поэта с народной казачьей песней «Под ракитой зеленой...» («Чёрный ворон»), о которой говорится в статье Н. Порозовой [9]. Сюжет песни структурируют мотивы кружения и недоброй вести: перед своей кончиной раненый воин видит чёрного ворона и просит его слетать домой, передать близким – отцу, матери и жене, – что ждать его не нужно. У Н. Клюева голос ворона предрекает гибель юноши, он сообщает о трагической смерти Господу Богу, близким и родной Земле. Мотив кружения обладает танатологической семантикой и генетически восходит к художественной модели ада Данте. Н. Клюев ограничивает количество адресатов, акцентирует внимание только на образе матери, что свидетельствует о юном возрасте погибшего. Мать «в вечный путь не снарядила дорогого мертвеца – нарушен похоронный обряд и только природа может оплакать его:

Затемнялась неба гладь <...>
Умирало над пустыней
Солнце, дали золотя [6, с. 26].

Образ солнца является лейтмотивным в стихотворении («закат золотой»). Лицо умершего преображается, становится «просветлённым». Подобная метаморфоза актуализирует мотив святости, чистоты, невинности. Смерть осмысливается автором как естественный элемент жизненного ряда.

Композиция стихотворения – кольцевая: в начале текста «плакучая ракита» служит средством обозначения места действия, в финальных строках образ обретает символическое звучание. Эпитет «дорогой» опосредованно выражает субъективную (сфера оценки героя – матери) и объективную (сфера оценки автора) эмоциональность. Трагический пафос усиливает корреляция между центральным событием стихотворения и природным описанием. А. Лысов отмечает: «В основе образности стихотворения лежит приём психологического и эпического параллелизма» [8, с. 218]. Окончанию жизни героя соответствует завершение дня – заход солнца и «плач» «одиноким ракиты».

В начале стихотворения юноша ещё живой – Н. Клюев показывает его постепенное угасание, реалистично изображая детали последних мгновений:

Оглядеть простор поляны
Взор измученный не мог <...>
Кровь лилась из свежей раны
На истоптанный песок [6, с. 26].

Словообраз «кровь» символизирует витальную силу, которую герой постепенно утрачивает. Н. Клюев уточняет цветовой оттенок – «багровая», – имеющую коннотативное значения – «насыщенный», «чистый», «торжественный». Таким образом, картина величественного ухода создает эмоционально-экспрессивный фон стихотворения.

Образы «прогалины открытой» и «свежей раны» являются элементами метафорической оппозиции. Н. Клюев подразумевает единство Земли и народа, русской души. Человек – часть Земли, поэтому погибший юноша олицетворяет потерю первоначальной целостности. Лирический сюжет стихотворения основан на сплетении трех мотивов: скорби, одиночества и плача: «Одиноким ракита / Тихо плакала над ним» [6, с. 26]. Последний характерен для древнерусской литературы и фольклора, в частности, для обрядовой поэзии – похоронных причитаний. Словосочетание «истоптанный песок» может свидетельствовать о последних мучительных и болезненных шагах юноши. Молодой человек лежал «распростёртый», т.е. раскинутый, растоптанный, уничтоженный. Эпитеты «измученный», «бледный», «остывающее» передают невыносимую боль истерзанного тела. У юноши уже нет физической силы бороться за жизнь, он лишь наблюдает за своими последними минутами в этом мире. Таким образом, мотив страдания героя возведён в степень мученичества, а его смерть приобретает статус искупительной жертвы.

Хронотоп стихотворения схож с пушкинским вариантом, поскольку у Н. Клюева юноша лежит «под плакучею ракитой» так же, как и пушкинский богатырь «в чистом поле под ракитой». Образ ракиты имеет фольклорное происхождение. Этот кустарник часто упоминался в русских колыбельных песнях (например, в сюжете о сером волке). Ракита – народное название ивы. К. Горбунова утверждает, что «в языческой Руси вокруг ракитового куста совершался обряд венчания. По старинным поверьям, верба охраняет от бед, несчастий и злых духов, поэтому раньше в домах хранили её освящённые ветки» [3]. Таким образом, ракита – священное дерево, которое издавна считали

оберегом в языческой Руси. А. Пушкин и Н. Клюев используют этот образ для создания русского национального колорита. В народных песнях под ракитой хоронят убитого героя (частотный сюжет в обрядовом фольклоре). Эти песни исполнялись во время войн в XIX–XX веках. В лирике Н. Клюева образ ракиты является ключевым (39 упоминаний). По мнению Л. Яцкевич, индивидуально-авторское своеобразие песни Н. Клюева «Брату» заключается в том, что слово «ракита» включено в лексический ряд: «солнце», «заря», «ворон» (как солярный символ). Однако, если в других его стихотворениях преобладают образы восходящего солнца, утренней зари, а ракита ассоциируется с Родиной и радостью, то в данном тексте солнце «умирало над пустыней», «дали золотя», а «заревом повита, от заката золотым, одинокая ракита» становится символом смерти и печали [14, с. 88].

Стихотворение Н. Клюева «Брату» написано хореем (ударные 1–3–5–7). М. Гаспаров в работе «Метр и смысл» определяет семантический ореол размера: «Хорей, поднимающийся, окрылённый, всегда взволнован и то растроган, то смешлив, его область – пение» [2, с. 9]. Семантическая окраска хорей, по мнению М. Гаспарова, связана со смысловой потенцией концептов «родина», «быт», «природа», «тоска», «бунт», «возрождение». Использование классического песенного ритма актуализирует танатологическую топику в стихотворении новокрестьянского поэта.

Тема смерти раскрывается в произведении Н. Клюева благодаря обращению автора к орнитальному образу ворона, архетипическим лейтмотивам «солнце» и «кровь», народно-поэтическому образу ракиты. Мотивы страдания, скорби, одиночества и плача обнаруживают связь с фольклорной и христианской традициями. Психологический параллелизм служит средством художественного воплощения идеи целостности и единения русского человека с родной Землёй. Таким образом, Н. Клюев обращается к «оговоренному» слову, переосмысливая его в соответствии с мировоззренческими и эстетическими установками новокрестьянской поэзии.

Список литературы

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995. – Т. 1.
2. Гаспаров М. Л. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. – М. : Издательский центр РГГУ, 1999. – 297 с.
3. Горбунова К. А. Сюжет о сером волке в русских колыбельных песнях / К. А. Горбунова // Студенческий научный форум : мат-лы V Междунар. студенческой научной конф. – Режим доступа : <https://scienceforum.ru/2013/article/2013007667> (дата обращения: 07.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
4. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М. : Индрик, 1997. – 912 с.
5. Керлот Х. Э. Словарь символов : мифология, магия, психоанализ / Х. Э. Керлот; пер. – М. : REFL-BOOK, 1994. – 601 с.
6. Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Н. А. Клюев. – СПб. : РХГИ, 1999. – 1072 с.
7. Лобанова А. С. «Ворон к ворону летит»: русский источник «Шотландской песни» Пушкина / А. С. Лобанова // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – СПб. : Наука, 1995. – Вып. 26. – С. 119.
8. Лысов А. А. Солярный комплекс мотивов в творчестве Н.А. Клюева / А. А. Лысов // Человек. Культура. Образование. – 2016. – № 2 (20). – С. 214–225.

9. Порозова Н. История одной песни / Н. Прозорова // Киж. – 2014. – № 3 (109). – Режим доступа: <http://kizhi.karelia.ru/info/about/newspaper/120/9332.html> (дата обращения: 07.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
10. Пушкин А. С. Избранные сочинения : в 2 т. / А. С. Пушкин. – М. : Художественная литература, 1980. – 814 с.
11. Сафонова Т. В. Символика птиц в русской танатологической лирике / Т. В. Сафонова // Учёные записки ОГУ. Серия : Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 3. – С. 182–184.
12. Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз. ; гл. ред. Ю. С. Сорокин. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1984–1991.
13. Сумцов Н. Ф. Ворон в народной словесности / Н. Ф. Сумцов. – М. : тип. Е.Г. Потапова, 1890. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/65696> (дата обращения: 07.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
14. Яцкевич Л. Г. Символические функции слова «ракита» в поэзии Н.А. Клюева / Л. Г. Яцкевич // Вологодский текст в русской культуре : сб. ст. по мат-лам конф. – Вологда : Легия, 2015. – С. 85–95.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ КНИГИ А. КУСИКОВА «ЗЕРКАЛО АЛЛАХА»

Г.Г. Исаев

Первый сборник стихов А. Кусикова «Зеркало Аллаха» был в значительной степени спонтанно сориентирован на реализацию поэтической маски «дикого горца», в некоторых произведениях лирический герой именуется «черкесом», «орлёнком», а его стихи – «напевами дикими». Модус его игрового поведения – жизнь по заветам Аллаха, восхищение красотой и совершенством созданного им мира. Он – правоверный мусульманин, смотрящий на мир сквозь призму священного Корана. Это подчёркивалось красочным и условно восточным оформлением книги: на обложке голубого цвета был изображён на молитвенном коврике человек в тюрбане, воздевающий руки к небу.

В первой части были помещены стихи 1914–1916 годов, насыщенные образностью, идущей от традиций восточной поэзии: арабские и персидские лексемы, среди персонажей муэдзин, зовущий черкесов на молитву в мечеть, пейзажи по преимуществу кавказские. Лирический герой стремится передать красоту и органичность мира простых мусульман:

Салям Аликюм! – Проснулось утро,
Расплылось солнце улыбкой пьяной.
Уж первый облак спустился круто,
И пали тени от гор упрямо.

У муэдзина протяжный голос
Зовет черкесов в мечеть молиться.
Как будто в небе высь раскололась –
Туман прощальный, бледнея, длится.

Арба со скрипом провозит сено,
Идут, шатаясь, быки лениво...
Поток нагорный, поток весенний
Смывает скалы волной в приливе.

Мулла молился спокойно, мудро,
Над ним Единый Аллах Великий.
Расплылось солнце, в ауле утро,
Салям Аликюм! Салам Аликюм!

(«Салам Аликюм», 1917)

А. Кусиков развивает традиции классической литературы на фарси, для стиля которой характерной чертой является орнаментализм, то есть чрезмерная стилистическая украшенность, использование усложнённых тропов (нагнетание параллелизмов и гипербол, антитез и развёрнутых сравнений, постоянных, традиционных метафорических образов-символов и сложных эпитетов).

В поэзии на фарси каждое стихотворение должно было иметь свою смысловую и художественную доминанту, называемую пункта, причём очень выразительную. Несущая глубокий смысл пункта обязательно требовала применения какой-либо из многочисленных поэтических фигур-тропов, созданных восточной теорией в качестве обязательной принадлежности поэзии. При этом все тропы подчинены идее, мысли. Чувство здесь всегда под контролем разума. Произведение надо было обычно «расшифровать», объяснить, разгадать, чтобы понять его глубинный, внутренний смысл.

А. Кусиков следует восточному канону не очень строго. В детстве и юности он формировался как поэт под сильнейшим влиянием русской поэзии. Вследствие этого у него появляется отношение к восточной поэзии как к искусству сугубо условному, весьма далёкому от реалий жизни. В его стихах намечается сугубо игровое использование канонов персидской и арабской классики. Наиболее привлекательным для него оказался жанр китаа – отрывка, фрагмента, употреблявшегося в основном для выражения философской мысли или морального назидания и наименее регламентированного по содержанию. Обязательные в жанрах персидской лирики схемы рифмовки, размеры и ритм были для него факультативными.

Программным для книги является эпиграф, из которого читатель узнаёт, что речь идёт о голубом озере на Клухорском перевале. В этом зеркальном озере лирический герой книги уловил «отражение кроткого Аллаха»:

Высоко под Небом
На перевале Клухорском
Есть голубое озеро –
Зеркало Аллаха.

И в бирюзовом зеркале
На перевале матовом
Я видел отражение
Кроткого Аллаха.

Эпиграф станет более понятным, если мы обратимся к мифопоэтике: водная поверхность имеет значение созерцания, сознания и откровения, зеркало принимает изображение Аллаха и передаёт ему образ человека. Озеро – выход в подсознание, желание любви. В легендах и фольклоре озеро – двустороннее зеркало, разделяющее естественный и сверхъестественный миры. Так уже в первой книге проявился интерес к сакральному, обозначилась художественная модель двоемирия, сориентированная на модель мира ислама и символизма. В стихотворении иной мир – это потусторонность, невидимый мир идеального существования. В стихах более позднего периода «зеркало» будет играть весьма существенную роль в онтологии А. Кусикова, организуя взаимодействие миров.

Для книги в целом был характерен религиозно-мистический взгляд на Россию и на человека. Мистические мотивы проявляют себя через лексику ислама, через устойчивые общекультурные метафоры и сравнения, более или менее явно употреблённые для обозначения теофании, через «апофатическую поэтику», то есть разного рода упоминания о невыразимом, непознаваемом, через характерные романтические черты (экзотические локусы, национальный колорит, исключительность лирического героя, стремление к выходу за пределы обычного пространства и времени, к мистическому переживанию запредельного, к ощущению единения с необычным). Лирический герой часто в экстазе переживает непосредственное единение с Аллахом. Для героя главное – общение с ним, что достигается через озарение и откровение. Его практика мистицизма включает сосредоточение на простейших сочетаниях слов, на молитвенных восклицаниях, на отдельных словах и т.п.:

Я орёл поднебесный кавказский
Под напевы сердитых потоков
Создавал свои смуглые сказки,
Распевая их гордо... далёко.

Я прочитывал строки Корана
У себя высоко на вершинах,
Я творил свой намаз неустанно
На кристальных узорчатых льдинах.

На данном этапе становления лирического героя А. Кусикова мистическая интуиция, определённый «духовный опыт» становятся высшими формами познания.

В стихотворении «Восточная молитва» (1914), пронизанном кораническими аллюзиями и реминисценциями, о родословной и духовном кредо лирического героя недвусмысленно было заявлено:

Я родился в горах,
И неведом мне страх,
Я живу на холодных снегах.
Надо мной мой Аллах
Высоко в облаках,
В своих нежных и райских садах...

Он подкрепляет версию о своем черкесском происхождении информацией об исламской воспитании:

Моё детство баюкал суровый уют,
Я в Коране любил райских дев, –
Может быть, оттого до сих пор я пою
Перепевный потока напев...

В стихотворении «Аул Тебердинский» (1914) лирический герой манифестирует своё полное слияние с природой и обычаями Кавказа, ему «родственна хищная стая орлов»:

В серебряном поясе гор снеговых,
Где с облаком хочется слиться,
Где стаи орлов разъярённых и злых –
Аул Тебердинский ютится.

Там туры, джейраны живут на снегах,
Там я в поднебесном котле был,
Сливался с суровым потоком в горах,
Сливался в объятиях с Небом.

Я был там крылатым, летал по горам,
Спускался – и снова взлетая,
Спешил на разделы добычи к орлам –
Мне родственна хищная стая.

А. Кусиков периода создания книги «Зеркало Аллаха» – это индивидуалист, эстет, сторонник русского и французского символизма, творчества К. Бальмонта, Ш. Бодлера и А. Рембо, проявляющий интерес к отечественной декадентской и модернистской литературе и сам пробующий писать стихи. Ему предстояло выработать свой собственный стиль и метод, в основу которого были положены иррационализм, игра, театрализация своей внутренней жизни, разработка традиционно-метафизических и «проклятых» вопросов: в чем смысл жизни, что есть истина, человек, его судьба и т.п.

Мировоззренческий «позитив» А. Кусикова, на первый взгляд, предстаёт вполне выявленным – вера в Бога, преклонение перед традиционными нравственными ценностями горской патриархальной культуры, идея сородоственности с миром и осознание себя частью сверхличного целого, позднее возникнет утопическая мечта о синтезе ислама и христианства. Следует, однако, учитывать, что всё это замешано на принципе игрового понимания жизни и литературного творчества. Религиозные мотивы и «экзистенциальное» объяснение жизни и человека в этот период получают явный перевес над общественно-политическими подходами. В стихотворении «На базар» (1917) чётко проводится мысль, что ислам стал по-настоящему народной религией, образом жизни горцев:

Перекинуты два бурдюка с айраном
На брюхатые бока ослицы.
Он песком омылся, на бурку сел молиться,
Ресницы шепчут строки из Корана.

На продажу с гор спускался он с айраном.
Солнце без лучей. – Пророк велел молиться.
Терпеливо ждёт усталая ослица,
Будто слушая молитву из Корана.

Розовым дымком внизу аул клубится.
Перекошенный камыш дрожит на крышах.
Шелест ветра шепчется всё тише,
Чтоб не помешать ему молиться.

Вознося ладони к небу выше,
Он непонятые строки из Корана
Любит горной нежностью джейрана.
В облаках Аллах его услышит.

В книге поэтизируется черкесская доблесть, свободолюбие, стихийная красота, верность заветам ислама. Примечательно стихотворение «Абрек», в котором тексту предпослан эпиграф – фрагмент стихотворения К. Бальмонта:

...тебе я слагаю свой стих,
Тебя я люблю за бесстыдство
Пиратских набегов твоих.

Следуя за К. Бальмонтом, А. Кусиков восхищается удалью своего героя, который в его изображении плоть от плоти кавказской природы:

Профиль ястреба...Взор его тучи влекли.
Он взлелеян туманами серыми.
Его брови кривым ятаганом легли
Над глазами стальными и смелыми.

Хаджирет недоступный, бесстрашный в горах.
Эй! На битву... Аул... все черкесы.
Его острый клинок не ржавеет в ножнах,
В пистолете затёрты нарезы.

Герой стихотворения изображен как традиционный романтический разбойник, не знающий сомнений в правоте своего образа жизни и дела:

И порой из-за облак внезапный, как гром,
За добычею гордо слетает,
На коне, на орле, на джигите своём
Себе равного в мире не знает.

Он живёт в соответствие с традиционными народными обычаями Кавказа:

Он на шею врагу с гибкой ловкостью рук
Метким взмахом аркан свой набросит,
На седле в серебре дерзким коршуном вдруг
Без калыма невесту уносит.

Много жён у него, лошадей, серебра,
Много ковриков с пёстрыми красками,
Но абрек за добычей несётся всегда
Чёрной буркой и смертными плясками.

Игровое начало книги проявляется и в обращении А. Кусикова к ролевой лирике. В стихотворении «Восточная молитва» субъект речи горец-черкес, самораскрывающийся в молитве-обращении к Аллаху. Первое четверостишие воспроизводит часть молитвы героя на арабском языке, а затем – на русском:

Алля о Акбер.
Алля элля хэель Алля,
Алиен вали Алля,
Муххамеден рассуль Алля.

Мой
Великий Аллах
Высоко в облаках
В своих нежных и райских садах
Ай!

Вера в Бога в душе героя сочетается с постоянной готовностью к насилию, оружие – почти часть его тела:

Кривой ятаган,
Моя вера Коран,
Мой любимый – мой конь ураган.
Я
Свой острый кинжал
Крепко к сердцу прижал,
Злой гяур подо мною дрожал.

Гордость, сила, бесстрашие, верность Аллаху, неукоснительное соблюдение религиозных ритуалов – вот кодекс чести этого жителя гор:

Я в бою закалён,
Я от смерти спасён,
Я и горд, и могуч, и силён
И
По несколько раз
Я творю свой намаз.
Свой Коран я храню, как свой глаз.

Он патриот своей родины, не мыслит своей жизни без родных гор и той воли и простора, которые он готов всегда защищать:

Я люблю выси гор,
Я люблю свой простор,
Свой священный молитвы ковёр.

В стихах А. Кусикова явно присутствует полемический подтекст, обусловленный тем, что в русской литературе горцы-черкесы нередко изображались с точки зрения государства, стремящегося покорить Кавказ. Поэт же изображает их изнутри, встаёт на их позицию, максимально учитывая особенности их психологии, традиций, веры.

Во второй части книги А. Кусиков разместил стихи 1917–1918 годов. В них отразился дух времени с его насилием и кровопролитием, но в целом они носили политически нейтральный характер, что позднее, в 1922 году, он подтвердил в своей автобиографии: «Долго чуждался октября. Весь ушёл в стихи и в себя. Посиживал в “Кафе поэтов” и в “Чеках”, но чувствовал себя гордым наблюдателем интереснейшей эпохи...» [1, с. 43–45]. Он ощущал неблагополучие и трагизм времени. В стихотворении «Страстная суббота» возникает мотив – «над миром Тень». Он пытается совмещать религиозный взгляд на мир с попыткой понять время и судьбу России. Лирический герой стихотворения «Страстная суббота» (1918) предстаёт в состоянии религиозной медитации, обращаясь то к Аллаху, то к Богоматери:

И в экстазе, в безумном отчаянье
Рыдал и о чем-то молился...
Я за Россию молился,
За русский народ.

В автобиографии он писал, что «впервые, ещё смутно и непонятно, как-то мучительно и странно потянуло любовью к России» [1, с. 43–45].

Доминирующими мотивами книги постепенно становятся «антиурбанизм» и одиночество лирического героя, которому как южанину неуютно в северном городе. Город у него ассоциируется со склепом, смертью. В стихотворении «Нине Кирсановой», написанном в Москве, звучит:

В этом городе северном,
Чуждом,
Без друга,
Я один в этом склепе столицы,
И забилося орлиное сердце по югу,
Захотелось под солнцем молиться.

Образ города воссоздаётся в тонах самых негативных характеристик. В городе душа героя теряет что-то чрезвычайно важное, его настроение «пасмурное»:

Город дерзко поруган,
Заплёваны улицы,
Всюду зданья укутал холодный гранит.
На душе моей пасмурно,
Что-то потеряно,
Я не знаю, вернётся иль нет.

В городе даже солнце встаёт «неуверенно», а «слезливый», «капризный» рассвет – полная противоположность великолепному рассвету в горах. Мотивы одиночества и противопоставления себя городу станут постоянными в лирике А. Кусикова последующих лет:

Мне, слетевшему с выси подоблачной,
С гнёзд орлиных с напевами дикими,
Песней в бурке в папахе из облачка –
Душно в городе с ложными ликами.

Лирический герой не теряет надежды сохранить в городе свою душу, вернуться в родные горы:

Я покинул аул, свою саклю
И в оправе серебряной горы...
Нет! Надежды ещё не иссякли,
Угольки не угасли во взоре.

Итак, в первый период творчества А. Кусиков носит маски «горца», преданного исламу и восточной культуре, «абрека», «антиурбаниста». Все детали его стихов навеяны традициями русского символизма и ориентализма, хотя, конечно же, многие из них были отражением быта, в котором проходило его становление как человека. В художественном отношении он ориентируется на традиционное русское стихосложение и на такой распространённый жанр символистской поэзии, как романс, практически отсутствуют какие-либо признаки новаторства. Закономерно, что весьма одобрительно о нём отзывается К. Бальмонт, а критика в лице В. Львова-Рогачевского называет его символом. Отметим попутно, что теоретик имажинизма В. Шершеневич считал, что «имажинизм идеологически ближе к символизму, чем к футуризму...» [2, с. 31]. Не случайно также, что свыше двадцати его стихотворений предреволюционных лет, развивающих в основном мотивы томления русской души, были положены на музыку композиторами А.Р. и М.Р. Бакалейниковыми и С.Н. Василенко. Некоторые стали популярными романсами и звучат с эстрады до сих пор («Бубенцы», «Обидно, досадно» («Две чёрные розы – эмблема печали...») и др.).

Играя роль «горца», знатока восточной культуры и произвольно роль символиста, А. Кусиков тем самым демонстрировал многовариантное проявление своей индивидуальности, так как «игра по определению – деятельность непрогнозируемая, свободная...». Это «был вид его внутренней, духовной, интеллектуальной деятельности», его принцип художественного мышления [3, с. 86].

В книге «Зеркало Аллаха» запечатлелась исходная художественная модель мира А. Кусикова. Это светлая, пластичная уравновешанная гармония жизни человека и космоса, которая в более поздний период творчества исказится хаотическими, неясными, уходящими во мглу явлениями. Как и Ф. Тютчева, его начинает волновать предвечный хаос, лежащий в основе мироздания, который он ощущает в глубинах своей души и часто не может с ним справиться.

Ранние стихи А. Кусикова характерны тем, что в них были заложены основные принципы его поэтики и мировоззренческой позиции. Поэтически-романтическое видение мира сопровождается его религиозным восприятием. Творчество начинающего поэта было в значительной степени эклектичным, что обуславливалось незавершённостью мировоззрения. Эклектизм сказывался прежде всего в противоречивом сосуществовании стремления к отысканию нового стиля художественного мышления и предпочтения, отдаваемого символистской манере письма.

Список литературы

1. Кусиков А. Автобиография / А. Кусиков // Новая русская книга. – Берлин, 1922. – № 3.
2. Поэты-имажинисты : сборник / сост., подгот. текста, биогр. заметки и примеч. Э. М. Шнейдермана. – М. : Аграф – СПб : Петерб. писатель, 1997. – 535 с.
3. Гашкова Е. М. От серьёза символа к символической серьёзности / Е. М. Гашкова // Метафизические исследования. – Вып. 5. Культура. Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ, 1997. – С. 85–96.

ЖАНРОВЫЕ ДОМИНАНТЫ «МАЛЕНЬКИХ ПОЭМ» С.А. ЕСЕНИНА

К.М. Юмаева, Л.В. Спесивцева

В творчестве С. Есенина «маленькая поэма» занимает особое место в жанровой иерархии. Поэт сам выделил этот жанр в своей поэзии. «Маленькие поэмы» характеризуются тем, что в них «обнаруживаются признаки как лирического стихотворения (воспроизведение субъективного личного чувства или настроения автора, создающего семантическую напряжённость), так и эпоса (наличие единого эпического пространства, сюжеттообразующего конфликта, символично-философская разработка темы, тяготение к циклизации). С 1912 года («Песнь об Евпатии Коловрате») «маленькая поэма» в творчестве Есенина стала существовать параллельно со стихотворениями малой формы» [4, с. 28].

Жанровыми доминантами «маленькой поэмы» являются наличие метасюжета и многочастная композиция: поэмы С. Есенина состоят из нескольких главок или частей, которые, тем не менее, составляют циклическое единство; единство частей поэм основывается не столько на сюжетно-тематических, сколько на ассоциативных связях.

«Маленькая поэма» С. Есенина представляет собой небольшой цикл, построенный по идейно-тематическому принципу. Подчиняясь субъективно-эмоциональному началу, повествование тяготеет к масштабной проблематике, исторической коллизии, к появлению сюжета, раскрывающего линию лирического героя (О.В. Юдушкина).

В тридцати шести «маленьких поэмах» С. Есенина доминирует лирическое начало, хотя в основе некоторых текстов – развёрнутый сюжет. Поэмы можно разделить на три большие группы. Первая группа – «маленькие поэмы», в которых доминирует эпическое начало, то есть сюжет, который можно пересказать. Однако таких поэм немного. Развёрнутый эпический сюжет в них всегда соседствует с лирическими элементами, однако эпический рассказ доминирует. Например, в «маленькой поэме» «Товарищ» (1917) поэт осмысливает события февральской революции и последствия событий на Марсовом поле в Петрограде. В основе сюжета – рассказ о жизни и гибели рабочего, о революции, сметающей всё на своём пути. В первых строках поэмы С. Есенин указывает на её повествовательный сюжет, называя «повестью»:

Он был сыном простого рабочего,
И повесть о нём очень короткая [1, с. 263].

Поэма «Товарищ» не разделена на части, однако каждый новый фрагмент текста отличается сменой ритма – «обрывочные» фразы, разнослоговой акцентный стих передают переживания лирического героя событий, которые впоследствии приведут к вселенской трагедии: «И пал, сражённый пулей, / Младенец Иисус» [1, с. 266].

Вторая группа – это «маленькие поэмы» 1917–1920 годов. В них доминирует лирическое начало, сюжет практически отсутствует. Поэмы объединены мотивом любви к родине наряду с богоборческими и «почти богохульными мотивами» [3, с. 32].

Название поэмы «Октоих» (в переводе с лат. – книга церковного пения на 8 голосов) не случайно отсылает к церковной богослужебной книге. «Маленькая поэма» входит в цикл «Голубень» и состоит из четырёх частей. Каждая из частей представляет собой законченное лирическое стихотворение, однако чётко прослеживается ассоциативная и смысловая связь между частями поэмы: в процессе повествования выстраивается метафорическая цепочка образов – Родина – Русь – отчий дом – Мария – отчий край – рай – рок. Мотив любви к родине перемежается с мотивами религиозными, которые, взаимодействуя, образуют сложную картину пантеистического восприятия мира лирическим героем.

Широта тематики и напряжённость чувств лирического героя проявляются в особой стилистике текста, в использовании художественно-речевых средств. «Романтические чер-

ты вступают в нерасторжимое единство с реалистическими, эмоциональные и оценочные эпитеты тяготеют к необычным метафорам, стилевые особенности способствуют более полному воплощению синтеза лирического и эпического» [5, с. 69]. С. Есенин активно использует в своих поэмах развёрнутые метафоры, яркие эпитеты, различные синтаксические средства языка. «Несу, как сноп овсяный, / Я солнце на руках» [1, с. 280].

«Маленькая поэма» «Отчарь» (1919) состоит из пяти частей, каждая из которых представляет собой отдельное стихотворение, но при развёртывании метафорического образного ряда художественное пространство поэмы становится единым. Первая часть – это метапоэтические представления лирического героя о меняющейся реальности. Отчарь олицетворяет «буйственную» крестьянскую Русь:

Здравствуй, обновлённый
Отчарь мой, мужик! [1, с. 273].

Вселенский богатырь Отчарь держит на своих «могучих плечах» новый «нецелованный» мир, рождённый под «волховский звон». Во второй части лирический герой сравнивает того, кто ревет в нём «февральской метелью», с Аникой-богатырем. Третья часть – это стилизованная молитва перед зримым обликом (иконой) – «седины – снег», «глаза голубые – небо». В четвёртой части появляются макрообразы Божественного присутствия: «прижимаешь к плечу нецелованный мир»; «горит на плечах необъемлемый шар»; пятая часть – кульминация: обновление, преображение мира через страдания («Рыжий Иуда целует Христа») предстаёт как антитеза новому – «дряхлое время» [1, с. 277].

В «маленьких поэмах» «Товарищ», «Отчарь» появляются мотивы духовного единства, духовной радости. Через мечту, революционный романтический пафос, позитивное восприятие лирического героя запечатлены революционные события. В «Октоих», «Пришествии» ведущей становится тема божественного присутствия, незримого, но угадываемого во всём окружающем мире, осенённом особым, Его светом.

Композиционно «маленькие поэмы» строятся как молитва («Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Инония»); диалог («Пришествие»); скрытый диалог («Певущий зов», «Товарищ», «Октоих», «Преображение»).

Жанр «маленькой поэмы» занимает в поэзии С. Есенина особое место, и его существенное отличие от лирических стихотворений или крупных эпических форм заключается в том, что «маленькая поэма» соединяет в себе черты лирики и эпоса при доминанте лирического, глубоко личные переживания, мысли, чувства поэта проецируются на судьбу России и мира.

Список литературы

1. Есенин С. А. Собрание сочинений : в 5 т. / С. А. Есенин. – М. : Художественная литература, 1961. – Т. 1. – 415 с.
2. Карпов И. П. «Я», «Маска», «Тень» (Лирический герой в поэзии С.А. Есенина) / И. П. Карпов // Открытый урок по литературе. Русская литература XX века / ред.-сост. : И. П. Карпов, Н. Н. Старыгина. – М. : Московский лицей, 1999.
3. Леонов Л. Умер поэт / Л. Леонов // 30 дней. – 1926. – № 2. – С. 17–19.
4. Петрова М. А. Ретроспекция как способ построения лирического сюжета в поэзии С.А. Есенина : мотив воспоминаний / М. А. Петрова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета имени М.А. Шолохова. Серия «Филологические науки». – 2011. – № 4. – С.40–46.
5. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студентов высших учебных заведений / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 240 с.
6. Юдушкина О. В. Библейские мотивы в поэмах С.А. Есенина 1917–1920 годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. В. Юдушкина. – М., 2001. – 18 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЧЁРНОГО ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЕСЕНИНА

Я.А. Кадин, Л.В. Спесивцева

В творчестве С.А. Есенина образ чёрного человека занимает особое место. Появление его связано прежде всего с особым восприятием поэта той реальности, в которую его «бросила» история. По наблюдениям Т.К. Савченко, «чёрный цвет, встречающийся относительно редко в поэзии Есенина, для него всегда концентрировал в себе все мрачное, уродливое, злое: "чёрная горсть" ("Я последний поэт деревни...", 1920); "чёрная жуть" ("Хулиган", 1919); "чёрная жаба" ("Мне осталась одна забава...", 1923); "чёрная гибель" ("Мир таинственный, мир мой древний...", 1921); "чёрная лужа" ("Сторона ль ты моя, сторона...", 1921); "чёрная дорога" ("Вижу сон. Дорога чёрная...", 1925); метафора "вечер чёрные брови насопил" в одноимённом стихотворении, 1923».

При публикации поэмы «Чёрный человек» в журнале «Бакинский рабочий» вместе со стихотворениями «Спит ковыль, равнина дорогая...», «Вижу сон. Дорога чёрная...» было сделано следующее редакционное примечание: «Эти стихи ярко отражают настроения и душевное состояние Есенина, приведшее к трагическому исходу. Особенно характерна в этом смысле поэма "Чёрный человек"». А.К. Воронский в статье «Об отошедшем» заметил, что последние стихи поэта в известной своей части являются уже материалом для психиатра и клиники.

Очевидные параллели в текстах и ассоциативные связи возникают при соотнесении поэм «Пугачёв», «Страна негодяев», цикла стихов «Москва кабацкая» и некоторых других произведений начала двадцатых годов. В этот период в творчестве С. Есенина наблюдается обилие родственных образов, настроений, интонаций. Характерно это не только для стихов «Москвы кабацкой», но и для произведений, написанных как в конце 10-х – начале 20-х годов («Хулиган», «Мир таинственный, мир мой древний...» и других), так и в период с 1923 по 1925 годы («Вечер чёрные брови насопил...», «Годы молодые с забубенной славой...» и др.).

Особую значимость приобретает авторский идеал в «Стране негодяев» и «Чёрном человеке», а также способ его поэтической реализации. Близость этих произведений ощущается в наличии драматического начала: в «Чёрном человеке» – это болезненное состояние лирического героя, связанное с появлением «прескверного гостя», в «Стране негодяев» – волнения, которые начинаются после нападения банды Номаха.

Творчество С. Есенина строится по принципу деления на изначально «свой» (родной), «иной» и «чужой» (враждебный) мир. В последние годы жизни этот принцип становится определяющим. Лирический герой сталкивается с препятствием, путь преодоления которого – выбор человека. Ранее творчество поэта базируется исключительно на детских впечатлениях. В сознание ребёнка вплетается мир богомольных странников, который во многом определил идейное содержание лирики периода становления художественного мастерства С. Есенина. В поэзии последних лет также видны повседневные картины, но теперь они передают не восхищение, а напряжение лирического героя, сбившегося с пути.

Художественно оформленное религиозное сознание поэта приобрело в предреволюционные и первые послереволюционные годы. Резко увеличивается количество библейских имён и церковной лексики: Христос, Ирод, Иуда, Мария, Содом, пастырь, купель, молитва, лик, богородица, дьявол, рай. Лексика не только характеризует действительность, точнее определяет авторское отношение к происходящему, но и наравне с фразеологическими единствами определяет ритмико-интонационный строй поэзии С. Есенина. Здесь нет места земному, обыденному. Охваченный всеобщим порывом,

поэт понимает, что происходящее нельзя описывать конкретно-исторически. Это великий бунт, новая эпоха, поэтому религиозная символика, обладающая большей ёмкостью и обобщённостью, подходит лучше всего. Христианская тематика позволяет С. Есенину показать значимость того или иного события (впрочем, это не всегда историческое событие) преображения мира. Христос и святые пришли в мир, они здесь – это гимн Руси. Это исконный мир русской деревни, мир С. Есенина:

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты – в ризах образа...
Не видать конца и края –
Только синь сосёт глаза [1, т. I, с. 92].

Пройдя сквозь туман неизвестности и муки, лирический герой пытается осмыслить революционные события мистически, обрести возрождение в первозданной чистоте, но не находит выхода и постепенно увядает: «Ах, увял головы моей куст...» [1, т. I, с. 180].

Естественно, не следует ожидать от чёрного человека попыток возвращения к тому светлому периоду жизни лирического героя, который можно назвать «своим миром» С. Есенина. Наоборот, он скорее издевается над ним, высмеивает его. Там, где поэт видит красоту природы, восхищается глубиной и чистотой христианской культуры, задумывается о своей судьбе, неразрывно связанной с судьбой своей родины, Чёрный человек видит несвязный лепет. Для него желтоволосый отрок, родившийся «в травном одеяле», всего лишь кукла, сказочный персонаж, чей детский образ – первый по значимости пункт в обвинительном приговоре поэту. Так преломляется философская проблема ответственности человека за сделанный шаг, который уводит из мира «своего» в «иной» мир.

В эпатаже, присущем есенинскому герою, проявляется щемящее чувство неуютной тоски в «чужом мире», наиболее ярко отражённое в стихах цикла «Москва кабацкая», лирике 1921–1923 годов.

В стихотворении «Вечер чёрные брови насопил...» С. Есенин, планомерно сталкивая прошлое и будущее (вначале предполагаемое, а затем и реальное), выстраивает в логической последовательности цепочку микротем жизни, целостная картина которой проясняется только во взаимодействии (цикл «Любовь хулигана» первоначально был включен автором в цикл «Москва кабацкая») всех звеньев этой цепи.

Чьи-то кони стоят у двора.
Не вчера ли я молодость пропил?
Разлюбил ли тебя не вчера? [1, т. I, с. 225]

В последние годы жизни поэт идёт гораздо дальше неприятия тёмных сил, здесь – твёрдое желание покончить с ними. В этом – залог душевного здоровья, которое так ненавистно Чёрному человеку. История пережитой трагедии, которая не может забыться и приносит страдания, причина тому и то, что те тёмные силы, которые мучили С. Есенина, не исчезли, они вновь набирают мощь. Решимость поэта, с наибольшей определённой проявившаяся в «Стране негодяев», в «Чёрном человеке» доведена до логического завершения.

Задолго до поездки в Америку у поэта возникает ощущение «чёрной гибели» в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний...»:

Так испуганно в снежную выбель
Заметалась звенящая жуть.
Здравствуй ты, моя чёрная гибель,
Я навстречу к тебе выхожу! [1, т. I, с. 183]

Эти строки объясняют многое в поэзии последних лет жизни поэта. Чёрный человек – тот, кто «окрестил... как пададь и мразь» всё, что дорого лирическому герою, всё, что дорого С. Есенину. Он персонификация тёмных сил Москвы кабацкой и страны негодяев.

Чёрт бы взял тебя, скверный гость!
Наша песня с тобой не сживётся.
Жаль, что в детстве тебя не пришлось
Утопить, как ведро в колодце [1, т. II, с. 72].

Чёрный человек – «прескверный гость», а «гость» в сочетании с негативно окрашенным эпитетом всегда означал для С. Есенина неживое, ненавистное и чуждое поэту. Слова «Чёрт бы взял тебя, скверный гость!» – о поезде, вытесняющем всё живое, идентичны определению «железный гость» в стихотворении «Я последний поэт деревни»: «неживые, чужие ладони, этим песням при вас не жить» (1923 г.) и «Ты прескверный гость» в поэме «Чёрный человек» (1925 г.).

В поэзии С. Есенина 1921–1925 годов чёрный человек – символ внешнего представления о лирическом герое, характеризующий не столько поэта, сколько отношение к нему его окружения. Чёрный человек – не «я» поэта, он объективация чужого и, следовательно, чуждого сознания – «тот самый собирательный образ его, который с таким упоением, – по определению Станислава и Сергея Куняевых, – обслонявливают и обсасывают в самых помоечных околотелитературных углах» [2, с. 346].

В представлении многих современников поэт потерял генетические корни и стал атрибутом площадной и кабацкой жизни. Поэтому столь болезненно было сознание того, что его, Сергея Есенина, чаще всего отождествляли с героями «Москвы кабацкой», «Страны негодяев», чёрным человеком. Шло мучительное возвращение к родному, своему миру, но тем ценнее этот прорыв: значит, окончательный он, значит, за метелью («Метель», 1924 г.) будет весна («Весна», 1924 г.), а чёрный человек, пришедший вместо нового дня, предрекаемого в «Иорданской голубице» (1918 г.), исчезнет, потерпев поражение в решающей битве.

В поэзии С. Есенин вспоминает и выражает те ощущения, которые он испытывал, будучи ребёнком (тема дороги занимает определённое место в творческой иерархии поэта). Но яркие краски в процессе жизненных перипетий сменяются тёмными, переходящими в чёрный оттенками. Цветовая символика характеризует и жизненные трудности, и болезненное состояние поэта в последний период творчества. В лирике появляются новые мотивы – мотив одиночества, бреда, осознание собственной неустроенности, ненужности. Возникает образ неизвестного преследователя, который позже трансформируется в образ такого ненавистного Чёрного человека.

Список литературы

1. Есенин С. А. Собрание сочинений : в 6 т. / С. А. Есенин. – М. : Художественная литература, 1978.
2. Куняев С. Т. Сергей Есенин / С. Т. Куняев, С. С. Куняев. – М. : Молодая Гвардия, 1994. – 546 с.
3. Лелевич Г. Сергей Есенин : его творческий путь / Г. Лелевич. – Гомель : Гомельский рабочий, 1926. – 43 с.
4. Ревякин А. Чей поэт Сергей Есенин? / А. Ревякин. – М. : издание автора, 1926. – 39 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ОЧЕРКАХ А.И. КУПРИНА

О.Ю. Севастьянова, Л.В. Спесивцева

На рубеже XIX–XX веков происходит обновление реализма. В творчестве многих писателей намечается тенденция к поиску новых художественных форм. Среди мастеров слова начала века А.И. Куприн занимает особое место. Не ощущая близости к возникающим многочисленным литературным течениям, группировкам, школам, писатель обращается к различным жанрам (фельетоны, статьи, стихотворения, очерки, репортажи). В интервью 1909 года А.И. Куприн отметит: «Символизм чужд душе моей» [5, с. 314]. В публичных лекциях, беседах, критических заметках по вопросам литературы за 1905–1927 годы автор неоднократно акцентировал внимание на необходимости достоверной фиксации фактов из общественной жизни конца XIX – начала XX веков. В докладе 1905 года А.И. Куприн назовёт писателей «репортёрами жизни» [5, с. 280], что явно указывает на его приверженность реализму.

Путешествия по Европе и по родной стране, эмиграция и глубокая эмпатия писателя к жизни русского народа и общества становятся ключевыми факторами, определяющими особый интерес к жанру очерка. Повествуя об увиденном и услышанном, А.И. Куприн нередко включает в свои произведения анималистические образы. В августовском интервью 1908 года писатель признаётся, что привязан к русской земле, с радостью живёт в деревне, каждую осень проводит в имении Батюшковых, где занимается охотой, рыбной ловлей, вдохновляется просторами русской природы и пишет произведения [5, с. 368]. Страстная любовь А.И. Куприна к животным, в особенности к лошадям, к верховой езде отражается во многих текстах писателя.

Актуальность статьи определяется тем, что анималистические образы в очерках А.И. Куприна не являлись предметом специального изучения в куприноведении. Поскольку наблюдения писателя – один из важнейших факторов, повлиявших на его литературное творчество, значимым представляется анализ очерков художника слова.

К образам животных А.И. Куприн обращается в таких очерках, как «На глухарей» (1899), «Немножко Финляндии» (1908), «Над землёй» (1909), «Масленица в Финляндии» (1914), «Суоми» (1933) и др., а также в циклах «Киевские типы» (1895–1897), «Путевые картинки» (1900), «Листригоны» (1907–1911), «Лазурные берега» (1913), «Юг Благословенный» (1925), «Париж домашний» (1927).

Писатель нередко использует различные классы животных, упоминая виды рыб (белуга, камбала, макрель, камса, кефаль, штокфиш в цикле «Листригоны», форель в «Немножко Финляндии», «Суоми», сёмга в «Суоми»), земноводных (образ лягушки в «Ницце»), насекомых (муравьи в «Путевых картинках»), членистоногих (раки, креветки в «Листригонах»), пресмыкающихся (морской змей в «Листригонах»), птиц (глухари, журавли, сова, тетерев, в очерке «На глухарей», голубятня, куриное хозяйство и скворечники в «Суоми»), млекопитающих (лошади, коровы, ослы, мулы в «Лазурных берегах», волы в «Путевых картинках», заяц в «Киевских типах» и «Путевых картинках», дельфин в «Листригонах», крыса, кошка в «Ницце»), описывая географическую местность, чаще обстановку улиц или лесные пейзажи в деревнях, где бывал сам.

Например, в очерке «На глухарей» (1899) А.И. Куприн передаёт свои впечатления от глухариной охоты. В монологе Трофима Щербатого отмечается парадоксальность названия птицы, акцентируется внимание на быстроте реакции, проворности и остроте слуха: «нет в целом свете такой чуткой птахи», глухарь «без передышки песен тридцать сыграет», «полчаса, подлец, будет прислушиваться» [1, с. 509]. Представителей животного царства писатель изображает с натуралистической достоверностью, упоминая,

например, «усталых, потемневших от поту лошадей» [1, с. 508], в чём проявляется связь с реалистическими тенденциями. Восхищаясь остроумием птицы, герой очерка иронично называет глухаря «подлецом».

В создании анималистических образов особую роль играет звуковая организация текста – передача звуков, издаваемых животными. Фиксируя повадки животных, А.И. Куприн использует такой приём, как звукоподражание «хрр... хрр» [1, с. 510], «уу-рлы, урлу-рлы» [1, с. 512], отмечает различия в голосах: заяц вопит «гнусавым и прерывающимся сопрано», тетерев резко и задорно «чуфыкнул», сова на верхушке дерева «расхохоталась» [1, с. 513], у глухаря «сухие, отрывистые звуки с металлическим оттенком» [1, с. 513], переходящие в дробь, песни журавлей – звучные, гармоничные, высокие. Таким образом, А.И. Куприн создаёт не только эффект присутствия и достоверности происходящего, но и реалистически описывает лесной «быт» и воспроизводит звуковую картину мира. В этом проявилось стремление писателя к объективности, фактографичности, почти документальности изображаемого. А.И. Куприн предстаёт как человек наблюдательный, увлекающийся зоологией, орнитологией, любящий охоту, верховую езду, угадывающий и тонко чувствующий состояние животных и природы. Создавая образы животных в своих ранних очерках в качестве дичи, писатель как будто лишает их эмоций.

В очерках периода 1900 года и в цикле «Путевые картинки» А.И. Куприн использует образы животных в качестве фоновых объектов, которые становятся частью пространственной организации текста. В очерке «От Киева до Ростова-на-Дону» (1900) рассказчик видит у переезда пару «серых круторогих волов в деревянном ярме», равнодушно провожающих поезд «своими прекрасными тёмными влажными глазами» [2, с. 313]. При этом над абстрактно-образным превалирует логико-рациональный способ отражения действительности, большая описательность, прямое истолкование реальных фактов и явлений общественной жизни. Животные существуют независимо от рассказчика. Так как наиболее характерным в творчестве писателя является вид путевого очерка, образы животных появляются в них не сразу, а в ходе путешествия. Через призму личных наблюдений автор передаёт собственные впечатления и создаёт панораму развивающегося действия. Своеобразие анималистических образов в очерках А.И. Куприна, написанных после его поездок за рубеж, – в трансформации их художественных функций.

Показательным в этом плане является цикл очерков «Лазурные берега» (1913), созданный в качестве путеводителя по Европе для русских за границей. Желание писателя познакомить читателей с чужим пространством приводит к противоречивому отношению к зарубежной действительности. Например, в очерке «Перевал» автор использует образы животных в лаконичных описаниях местности возле Альп, особенно вида с гор: «лошади и коровы – словно тараканы», в рассуждениях, исходящих из собственных наблюдений, и следующих за ними умозаключениях: «Лошади не могли втащить такую громадную тяжесть наверх. Могли бы это сделать выносливые железноногие мулы или кроткие терпеливые, умные ослы. Но ни тех, ни других в этих местах не водится» [2, с. 366]. С одной стороны, А.И. Куприн в ироничном ключе выделяет внешнее сходство млекопитающих с насекомыми, через соответствия их кажущихся размеров. С другой стороны, подчёркиваются физические характеристики и способности лошадей, мулов, ослов. Именно ослы и мулы могут носить тяжёлые грузы и лучше, чем лошади карабкаются по каменистым ущельям, холмам благодаря своим маленьким копытцам.

Интересно и то, что в очерках при создании образов животных А.И. Куприн сознательно не акцентирует внимания на физиологических процессах, анатомических признаках и гендерных отличиях между особями различных видов, а подмечает способности животных с точки зрения их пользы. Так, на первый план выходит прагматическая функция анималистического образа. Поскольку сельскохозяйственные живот-

ные формируют и раскрывают социальный и географический колорит горной местности, становятся рабочей силой и средством торговли, а, в частности, стада коров и лошадей, пастбища указывают на особую развитость скотоводства, целесообразно отметить их бытоописательные, миромоделирующие функции.

В очерке «Ницца» цикла при описании зловоний, грязи и прочего неприглядного вида города, автор вводит запомнившуюся ему огромную рыжую дохлую крысу, выброшенную на берег [3, с. 367], или то, как жена приносит извозчику жареную кошку с салатом. Ницца воспринимается рассказчиком как заражённый город, похожий на болото, с нищетой и голодом и низким уровнем социальной жизни, зря преобразованный в модный курорт. Изображая животных лишь в общих чертах с помощью цветов и внешних характеристик, автор использует образы как художественную деталь. Немаловажным становится то, что в очерке не только создаётся живописная картина окружающего мира, но и прослеживается своеобразный культурный код города и его жителей. В анималистических образах очерка «Ницца» особую роль играет мотив смерти, с помощью которого автор нагнетает обстановку и усиливает изображение «прогнившей действительности», где гибель животных – привычная ситуация. При этом объективное восприятие анималистических образов рассказчиком характеризует его как носителя высокой нравственной культуры. Такие реалистичные картины позволяют воссоздать мир городской среды с условиями, не пригодными не только для жизни человека, но и животного. Так семантика образов в эмигрантской прозе автора меняется, анималистические образы обретают различного рода коннотации, чаще негативные.

В очерке «Немножко Финляндии» (1914) в совместной трапезе с писателями И.А. Буниним и Е.А. Фёдоровым по возвращении из города Иматры автор называет готовые блюда из мяса животных, распространённых в той местности: «свежая лососина, жареная форель, холодный ростбиф, какая-то дичь» [2, с. 417]. Мёртвые анималистические образы приводятся в качестве примеров иностранной кухни, составляя этнографический компонент, а обстановка стола описывается чистой, аппетитной и «нарядной», отсутствует мотив сострадания и сочувствия, характерный для ранних рассказов А.И. Куприна о животных (например, «Собачье счастье» (1896), «Барбос и Жулька» (1897), «Слон» (1907), «Слоновья прогулка» (1913), «Медведи» (1913) и многих других). Семантика смерти прочитывается как часть обыденной жизни, ведь животное мыслится как пища.

Наряду с этим в очерках писателя проводятся прямые параллели человека и животного, появляются зооморфизмы, несущие в себе оценку внешности, характера, действий или поведения людей. Например, в очерке «Масленица в Финляндии» (1914) шведки с положительной коннотацией сравниваются с лошадьми, подчёркивается их сила и физические качества: «в состав служащих фрекен избираются почти всегда шведки – большие, молодые, выносливые, крепкие – как лошади» [4, с. 95]. Указывая на сходство девушек с непарнокопытными животными, А.И. Куприн отмечает национальные особенности местных жителей. Автор следует лингвокультурной традиции и многовековым наблюдениям людей над повадками и «внешним видом» животных, не только раскрывая особенности национальной языковой картины мира, но и передавая своё отношение к животным. Так формируется представление о лошадях как о надёжных, сильных, мощных, грациозных существах, а девушки, обладающие теми же качествами, берут на себя ответственность за выполнение сложных поручений и решение бытовых, морально-нравственных, интеллектуальных и прочих проблем и создают семантику женского труда.

В очерке «От Киева до Ростова-на-Дону» из цикла «Путевых картинок» (1900) люди Криворожья сравниваются с насекомыми: «суеются, как муравьи» [2, с. 395]. Ростовчане представлены как труженики, которые всё время работают, находятся в ак-

тивном постоянном движении, добывают целые горы руды, что производит особое впечатление на писателя. Хаотичность и дикость муравьёв одновременно вызывает чувство уважения, «сурового величия» [2, с. 395]. Так прослеживается характеризующая и оценочная функция анималистического образа. А.И. Куприн выражает народные представления, а деятельность людей, схожих с муравьями, можно сопоставить с литературной традицией И.А. Крылова в его басне «Стрекоза и муравей» (1808), где герой является воплощением трудолюбия.

В период эмиграции писателя в Финляндию для него становится первостепенным описание быта и нравов, населяющих её народов, прослеживается стремление почувствовать себя как дома в чужой стране. Анималистические образы в одном из поздних очерков «Суоми» (1933) используются для выражения благополучия государства: «Горные озёра Финляндии всегда были полны сёмгой, а стремительные реки живой, прыгливой лакс-форелью. На реке Иматре любил ловить эту упрямую сильную рыбу император Александр III» [4, с. 103], незабываемой красоты, уюта и процветания «голубятня, пять скворечников, куриное хозяйство» [4, с. 104], что в целом позволяет говорить о счастливом пребывании повествователя в такой местности.

Можно утверждать, что в очерках А.И. Куприна анималистические образы играют немаловажную роль, а их основными функциями являются бытоописательная, ромоделирующая, прагматическая, характеризующая и оценочная. Уникально и то, что от ранних к поздним произведениям писателя намечается тенденция к сужению семантики образов животных, к их использованию в качестве фоновых, бытовых объектов и как художественную деталь. В оппозиции этому в очерках автора присутствуют зооморфные сравнения. Для писателя характерно частое упоминание рыб, лошадей, птиц, чаще сельскохозяйственных животных, реже – диких. В целом обращение автора к анималистическим образам является одним из важнейших приёмов реалистического повествования. Поскольку животные в очерках А.И. Куприна не проявляют эмоций, чувств, это позволяет говорить о трансформации образов и об отходе от анималистической традиции.

Список литературы

1. Куприн А. И. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. И. Куприн. – М. : Воскресенье, 2006. – Т. 2. Повести. Рассказы. Очерки. Пьеса. – 576 с.
2. Куприн А. И. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. И. Куприн. – М. : Воскресенье, 2006. – Т. 4. Повесть. Рассказы. Очерки. – 584 с.
3. Куприн А. И. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. И. Куприн. – М. : Воскресенье, 2006. – Т. 5. Повести. Рассказы. Очерки. Апокрифы. – 536 с.
4. Куприн А. И. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. И. Куприн. – М. : Воскресенье, 2007. – Т. 9. Повесть. Рассказы. Очерки. Памфлет. Заметки публициста, сатирика и литературного критика. – 632 с.
5. Куприн А. И. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. И. Куприн. – М. : Воскресенье, 2007. – Т. 11, доп. – 560 с.

ДЕТСКИЙ ИГРОВОЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-ОБЕРИУТОВ Д. ХАРМСА И А. ВВЕДЕНСКОГО

М.Ю. Белоусова

Внимание к творчеству обериутов, проявивших себя в 1930-х годах, во многом обусловлено их литературными экспериментами и особым мировоззрением. Их произведения – это столкновение традиционной литературной формы и абсурда, воссоздание реальности с помощью приёма игрового остранения, благодаря которому нарушается восприятие читателя.

В своём манифесте 1928 года члены литературной группы ОБЭРИУ объявили себя «людьми реальными и конкретными до мозга костей» [3, с. 456]. Они выступили за отказ от заштампованности в литературе XX века и призвали к обновлению методов изображения в действительности посредством таких приёмов как поэтика абсурда, гротеск и алогизм. Молодыми поэтами также были отвергнуты и все классические жанры лирики. Опорной точкой в творчестве было выбрано детское восприятие мира и игровое начало, неудивительно, что внимание обериутов было обращено к жанрам народной детской поэзии: загадкам, прибауткам, небылицам, скороговоркам, игровым припевам. Как отметил Е. Клюев: «Едва ли не любое произведение фольклора (безразлично, о фольклоре какой страны мы говорим!) есть произведение, прежде всего абсурдно ориентированное», «сама по себе область фольклора есть по преимуществу область абсурда» [5, с. 330].

В творчестве поэтов-обэриутов было много фольклорных небылиц, народной комики и самобытности. В поэтическом наследии обериутов можно найти параллели со многими фольклорными жанрами. К примеру, Д. Хармс часто обращается к *скороговорке*. Его скороговорка в стихах «Иван Топорышкин» сейчас является образцом классической детской литературы. Для народных скороговорок характерно употребление слов с парными согласными, что затрудняет артикуляцию. По композиции же скороговорки представляют собой некие перевёртыши. Эти же приёмы мы видим в стихотворении Д. Хармса: словесный набор стихотворения остаётся неизменным:

Иван Топорышкин пошёл на охоту,
С ним пудель пошёл, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор [10, с. 166],

но в каждой новой строфе слова выстраиваются по-новому, что создаёт комический эффект и заставляет читателя по-другому воспринимать звучание текста.

Абсолютно любые бытовые ситуации Даниил Иванович превращал в игру, фарс: праздничный марш, охоту на хорька, поход в театр, чаепитие. Сочиняя стихи для детей, он и сам был большим ребёнком: «Шёл по улице отряд – сорок мальчиков подряд: раз, два, три, четыре и четырежды четыре, и четыре на четыре, и ещё потом четыре» [10, с. 136]. Традиционный жанр детской считалочки помогает автору выразить совершенно ребяческий взгляд на мир.

В одном только поэтическом сборнике Д. Хармса для детей можно найти следующие соответствия между произведениями поэта и детскими игровыми жанрами: «Врун» – дразнилка, «Весёлые чижи» – кричалка, «Иван Топорышкин» – скороговорка, «Миллион» – считалка, «Весёлый старичок» и «Удивительная кошка» – шутки-прибаутки, «Что это было?» – загадка [7].

Не менее новаторскими на фоне абсурдных стихов Д. Хармса выглядят детские стихи другого поэта-обериута А. Введенского. К уже известным поэтическим ходам он добавил оригинальную ритмику. Взяв за основу детский обрядовый фольклор, который исполнялся для развлечения и имел несложную мелодию, поэт создавал собственные произведения. Это могла быть закличка, например, стихотворение «Песенка о дожде»; магические формулы заклинания в стихотворении «Колыбельная», традиционная диалоговая песня – «Песня машиниста».

И сюжетные стихи, и фольклорные повторы, и зачины трансформируются в детскую песенку – всё превращается в игру. А прежде всего – само чтение: грустные или весёлые слова бубнятся под нос и становятся своеобразным поэтическим жестом.

А. Введенский изобрёл так называемый детский поэтический примитив. Всего лишь слегка намечая привлекательную, а то и загадочную картинку, он сводит поэтические средства к минимуму. Его стихи, адресованные детям, простые, понятные, игровые и лёгкие для запоминания, так же, как и произведения народного творчества. Использование внутренней рифмы, разнообразных синтаксических фигур (риторических вопросов и обращений) придаёт его стихам чёткую композицию. Поэт заимствует абсурдный по своей структуре детский язык и изображает жизненные реалии с точки зрения детской психологии. [9, с. 171] Одним из таких приёмов, который активно применялся и в фольклоре, является звукоподражание. «Всё, что окружает ребёнка, имеет свой голос, иногда открытый, понятный всем, имеющий определённую окраску, иногда скрытый, меняющийся, текучий» [4, с. 476]. Поэтому автор намеренно создаёт игру звука, чтоб вызвать у читателя особые впечатления:

Жила-была лошадка,
Жила-была лошадка,
Жила-была лошадка,
А у лошадки хвост,
Коричневые ушки,
Коричневые ножки [2, с. 155] –

повторение согласных *д-т* передаёт звук топота; «И повсюду птицы пели: Лю-лю-лю и ле-ле-ле» [2, с. 151] – звукоподражание пению птиц.

Детский игровой фольклор до сих пор остаётся неиссякаемым живительным источником детской литературы. Но только в XX в. характерным явлением литературы становится функционирование традиций устного народного творчества в качестве «фона» для литературного поиска многих художников слова, которые отталкиваются от этих традиций и «нарушают» их, творя нечто новое, непривычное, своё [11, с. 67]. Особенно сложным оказалось развитие литературы в 1920–1930-е гг. Художественное творчество этого периода даёт богатый материал для того, чтобы рассматривать произведения (творчество) как языковой хор, как соединение различных речевых жанров [7, с. 32]. Обериуты пропагандировали в искусстве игровое начало: игра даёт ребенку новые формы желаний, учит его желать, понимать других и сочувствовать им, быть терпимым и сострадать. А в этом заключено самое главное назначение детской книги, в особенности игровой. В этом секрет её обаяния.

Список литературы

1. Ахмедзянова Л. М. Языковая игра в поэтике А. Введенского / Л. М. Ахмедзянова // Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. Философия. – 2017. – Вып. 3. – С. 146–152.

2. Введенский А. И. Полное собрание сочинений : в 2 т. / сост. : М. Мейлах, В. Эрль. – М. : Гилея, 1993. – Т. 1. – 286 с.
3. Ванна Архимеда : сборник / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова. – Л. : Художественная литература, 1991. – 496 с.
4. Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский. – М. : Типография А. В. Васильева, 1903. – 467 с.
5. Ключев Е. В. Литература абсурда и абсурд литературы / Е. В. Ключев. – М. : Луч, 2004. – 330 с.
6. Кочергина А. А. Поэтика авангарда в творчестве современных детских писателей : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. А. Кочергина. – Волгоград, 2017. – 24 с.
7. Стрельцова Л. Е. Литература и фантазия / Л. Е. Стрельцова. – М. : Просвещение, 1992. – 256 с.
8. Подшивалова Е. А. Основные закономерности литературного процесса 1920–30-х годов / Е. А. Подшивалова // Русская литература XX века : проблемы изучения и обучения : XII Всерос. научно-практ. конф. словесников / ред.-сост. : Н. Л. Лейдерман, В. Б. Носкова. – Екатеринбург, 2006. – Ч. 1 : Пленарные доклады / отв. за вып. В. Ю. Грушевская. – С. 23–35.
9. Капица Ф. С. Русский детский фольклор : учеб. пос. для студ. вузов / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 220 с.
10. Хармс Д. И. Полное собрание сочинений : в 4 т. / Д. И. Хармс ; сост., примеч. В. Н. Сажина. – СПб. : Академический проект, 1997. – Т. 1. – 440 с.
11. Хрящева Н. П. Традиции древнерусской словесности и русской классики в прозе XX века / Н. П. Хрящева // Русская литература XX века : проблемы изучения и обучения : XII Всерос. научно-практ. конф. словесников / ред.-сост. : Н. Л. Лейдерман, В. Б. Носкова. – Екатеринбург, 2006. – Ч. 1 : Пленарные доклады / отв. за вып. В. Ю. Грушевская. – С. 67–69.

ОБРАЗ ПОЭТА В ПЬЕСЕ М.А. БУЛГАКОВА «АЛЕКСАНДР ПУШКИН»

К.И. Ишбирдиева, Л.В. Спесивцева

Жизни и творчеству А.С. Пушкина посвящены произведения многих писателей XIX и XX веков. Трансформация мифа о Пушкине носит весьма разноплановый характер.

В пьесе «Александр Пушкин», написанной к 100-летию со дня гибели поэта, М.А. Булгаков сообщает о последних днях его жизни. Характерно, что при жизни автора пьеса не публиковалась в печати и не ставилась на сценах театров.

М.А. Булгаков приглашал в соавторы В.В. Вересаева, известного пушкиниста, автора книги «Пушкин в жизни». Вряд ли М.А. Булгаков нуждался в соавторе, однако он посчитал себя не вполне компетентным пушкинистом. В.В. Вересаев должен был взять на себя «доставку» исторических и биографических материалов о великом поэте, М.А. Булгаков брал на себя написание текста пьесы. Однако в процессе работы над текстом мнения писателей во многом разошлись, в частности, образ Дантеса послужил поводом к спорам, и В.В. Вересаев отказался от соавторства.

Пьеса М.А. Булгакова представляет собой литературный миф, в основе которого лежит биография поэта, повествование разворачивается в реальной исторической обстановке того времени. Пушкинский миф находится в обособленном положении по сравнению с другими современными российскими мифами, поскольку является не только среди литературных, но и социокультурных мифов практически единственным, который «врастает» в национальное сознание как на уровне архетипической схемы, так и в форме «культурного героя Нового времени» [2, с. 329].

По мнению Т.Г. Шеметовой, пушкинский миф осознаётся как феномен, самостоятельный по отношению собственно к личности и творчеству исторического Пушкина. Для русской культуры феномен Пушкина стал той аксиомой, которая принимается на веру просто потому, что без неё невозможны все последующие построения, без пушкинского фундамента не может существовать сам дом русской литературы – «Пушкинский Дом» [3, с. 205]. Стоит отметить, что для носителей мифа сливаются воедино реальная личность Пушкина и «лирический» образ, отражённый в произведениях поэта. Пушкинский миф, упрочившийся в русской национальной культуре, становится неоспоримой действительностью.

Для М.А. Булгакова А.С. Пушкин не только близкий по духу и судьбе поэт, которого, как и Н.В. Гоголя, писатель считал своим учителем, но ещё и символ всей классической русской литературы. М.А. Булгаков подходит к созданию пьесы новаторски: уже в начале работы над пьесой он отказывается выводить на сцену главного героя. По его мнению, даже самый талантливый актёр не сможет воплотить на сцене образ великого поэта, он считает это вульгарным. Таким образом, тот, о ком написано произведение, не обозначен в действующих лицах пьесы и ни разу не появляется в ходе повествования, он лишён слов, и благодаря такому ходу проявляется особый мистицизм, присущий М.А. Булгакову. Образ поэта приобретает пророческий смысл, что свидетельствует о мифологизации А.С. Пушкина. Поэт появляется на периферии пьесы трижды, но и об этом мы узнаём только со слов других персонажей. Несмотря на это, Пушкин словно тень присутствует в каждой сцене, зная всё наперёд, угадывая мысли жены об измене, предчувствуя свою гибель. М.А. Булгаков представляет нам идеальный образ поэта, образ борца за справедливость. Главный герой пьесы становится её внесценическим персонажем.

Образ поэта воплощён в теме «художник и власть», которая становится главной в пьесах М.А. Булгакова «Блаженство», «Адам и Ева», «Александр Пушкин». В последней пьесе Пушкиным недоволен сам Николай I, недовольны его творчеством и образом жизни и другие писатели и поэты того времени. Конфликт поэта и тех, кто имеет над ним власть, в пьесе показан значительно шире, перерастая в конфликт между поэтом и обществом, где гению Пушкина нет места. Даже его жена Наталия остается равнодуш-

ной к стихам великого гения. На вечере у Салтыкова поэты восхваляют заслуги Бенедиктова, а о Пушкине говорят, что талант свой он растратил, стал бесплоден и более ничего блестящего не напишет. У поэта много завистников и врагов, которые при любой ситуации готовы очернить его имя.

В пьесе М.А. Булгакова Пушкин становится жертвой заговора власти, в изображении которой автор подчёркивает ненависть и злобу по отношению к дерзким стихам бунтующего поэта. Светское общество отказывается понимать присущую Пушкину необыкновенность и неспособно по заслугам оценить всё превосходство, силу и мощь творений поэта. Подобную ситуацию бездеятельности и беспомощности по отношению к себе в литературных кругах переживал и сам М.А. Булгаков, отсюда своеобразная рифмовка судьбы писателя и судьбы поэта.

В пьесе указывается звание Пушкина – камер-юнкер. Классик русской литературы действительно носил это звание, а нежелание поэта надевать мундир можно объяснить недовольством таким низким чином. Этот факт становится одной из причин немилости Николая I по отношению к поэту.

Переломным моментом в изображении Пушкина становится сцена дуэли, которая в пьесе опущена. Возможно, М.А. Булгаков решил не отвлекаться на описание эпизодов проведения самой дуэли, заостряя внимание читателя на том, как ведут себя герои уже после совершённых действий. Обозначен лишь основной пейзажный фон дуэли – багровое зимнее солнце на закате, что соотносится с перифразой «Пушкин – солнце русской поэзии». После смерти поэта наступает тьма. Описывая последние минуты жизни Пушкина, драматург подчёркивает его стойкость и мужество: поэт терпит жгучую боль, дабы не испугать своими криками жену.

Смерть А.С. Пушкина вызывает негодование народа, в выкриках людей из толпы – чувство утраты и великая скорбь. К его дому стремятся тысячи людей. В группе студентов слышатся строчки из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта». Волнение толпы передаётся и остальным участникам пьесы. Основную мысль М.А. Булгаков вкладывает в уста одного из офицеров: «Гибель великого гражданина свершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом как с невольниками!..» [1, с. 502].

М.А. Булгаков называет пьесу «Александр Пушкин», однако, по мнению критиков, её стоило бы назвать «Гибель Александра Пушкина», так как в пьесе показаны последние дни поэта и его смерть. Позднее появляется второе название «Последние дни», которое конкретизирует основной ход событий произведения. Выведенное в заглавие имя поэта предполагает, что именно Александр Пушкин – тот фокус, к которому стягиваются все парадигмы текста. Идея создания образа поэта основывается на биографической неделимости и на том мире, который наполнен им и его творчеством, том обществе, которое сыграло роковую роль в гибели поэта.

Произведений о жизни и смерти А.С. Пушкина довольно много, каждое из них раскрывает те или иные стороны творческих изысканий и жизненных перипетий поэта. Но так как показывает последние дни «поэта всех времен и народов» М.А. Булгаков, не делал до него никто. Пушкин без Пушкина – блестящая идея, воссозданная великим мастером слова XX века.

Список литературы

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков ; редкол.: Г. С. Гоц и др. – М. : Художественная литература, 1990. – Т. 3. Пьесы. – 704 с.
2. Виролайнен М. Н. Культурный герой Нового времени / М. Н. Виролайнен // Легенды и мифы о Пушкине : сб. ст. / под ред. М. Н. Виролайнен. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. – 352 с.
3. Шеметова Т. Г. Пушкинский миф : функционирование в современной литературе / Т. Г. Шеметова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2010. – № 10. – С. 201–207.

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ КОМПЛЕКСЫ В РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА

Ю.М. Купцова

В набоковедении общим местом стало упоминание о необычном даре писателя – даре синестезии. О синестетическом восприятии мира В. Набоковым писали такие литературоведы, как Ю. Левин, Б. Бойд, Л. Дьячковская. Однако формы воплощения синестезии в прозе В. Набокова почти не изучены, исключение составляют лишь несколько русскоязычных романов писателя. Между тем «синестетические комплексы», определяемые Ю. Левиным как «симультанные передачи разнородных сообщений, которые как бы физиологически мотивированы» [1, с. 212], часто встречаются в рассказах. Они, являясь своего рода творческой лабораторией В. Набокова, концентрируют в себе художественные приёмы, определившие своеобразие прозы этого автора.

В. Набоков писал о синестезии следующее: «Цвет. Я думаю, что родился художником – правда! – и, кажется, до своих четырнадцати лет проводил большую часть дня рисуя, и все думали, что со временем я стану художником. Всё же я не думаю, что обладал настоящим талантом. Однако чувство цвета, любовь к цвету я испытывал всю свою жизнь. И ещё я наделён чудаческим даром, видеть буквы в цвете. Это называется цветным слухом. Возможно, таким талантом обладает один из тысячи» [2, с. 11].

Феномен синестетического восприятия был известен с XIX века, а интерес к нему не иссякает до сих пор, особенно в контексте изучения творчества выдающихся людей (писателей, музыкантов, художников и т.д.). «Цветной слух», так чаще всего называют психологическую особенность, имеет несколько значений: 1) соединение различных ощущений; возбуждение одного органа чувств и одновременное раздражение другого (например, цветоощущение при слушании, звуковосприятие при видении); 2) соединение слов, которые выражают разнородные ощущения, причём одно из слов получает переносное значение (например, «бархатный голос», «светлые тона») [3, с. 885].

Ниже мы приводим классификацию синестетических комплексов, обнаруженных в малой прозе В. Набокова:

1. Синтез **акустических и обонятельных** перцепций. Слуховые впечатления ассоциируются с вкусовыми.

«Профессор засмеялся *сочным скрипучим смехом*» («Месь», 1924 г.).

2. Синтез **визуальных и осязательных** ощущений. Зрительные образы ассоциируются с тактильными ощущениями:

а) зрительные образы (форма) + тактильные ощущения: «Серое бритое лицо его... <...> казалось только что вылепленным из *мокрой глины*» («Месь», 1924 г.), «*Лысая* громадная голова с *железными жилками* на висках» («Месь», 1924 г.);

б) зрительные образы (цвет) + тактильные ощущения: «Он лысеет, и в *прямых, белёсых, зачёсанных назад волосах* череп сквозит *бледно-розовой замшей*» («Занятой человек», 1938 г.), «<...> *влажным серебром* переливалось между ресниц солнце» («Совершенство», 1930 г.), «<...> *тёмной, алой тяжестью* наполнялось нутро» («Адмиралтейская Игла», 1933 г.), «В лицо ему ударил *блистательный мороз*» («Рождество», 1924 г.);

в) визуальные + осязательные (вкус): «<...> у *коричневой старушки* был вкус кофе с *молоком*» («Благость», 1924 г.);

г) тактильные + осязательные (вкус) + акустические: «Я этот городок люблю; потому ли, что *во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах* мелкого, тёмного, самого мятого из цветов...» («Весна в Фиальте», 1938 г.).

3. Синтез **осязательных и акустических** ощущений.

«Это слово *мягко звенело* у него в душе, когда она осталась одна в гостиной» («Месть», 1924 г.).

Таким образом, синестетические единства определяют особенности художественного стиля Набокова-рассказчика. Данная классификация показала, что доминирующую роль играет осязательная перцепция, которая раскрывает художественное своеобразие малой прозы писателя, подчёркивая для него важность телесных ощущений. Набоков виртуозно раскрывает образы героев, подбирая яркие и точные цвета, вкусовые, тактильные ощущения для описания персонажей и мироощущения рассказчика.

Список литературы

1. Левин Ю. И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» / Ю. И. Левин // Russian Literature Volume, v. 9. – 1981. – № 2. – Р. 191–229.
2. Набоков В. В. Полное собрание сочинений / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2016. – 752 с.
3. Набоков В. В. Строгие суждения / В. В. Набоков. – СПб : Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.
4. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов / Н. Г. Комлев. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1168 с.
5. Галеев Б. М. Что такое синестезия : мифы и реальность / Б. М. Галеев // Leonardo Electronic Almanac. – 1999. – V. 7, № 6. – Режим доступа: http://prometheus.kai.ru/mif_r.htm (дата обращения 13.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

РОМАН Е. ЗАМЯТИНА «МЫ» КАК ПАРОДИЯ НА ИДЕИ ПРОЛЕТКУЛЬТА

В.А. Яковлева

У романа «Мы» за восьмидесятилетнюю его историю сложились свои традиции. Долгие годы в литературоведении преобладало идеологическое прочтение романа. В последние же годы содержание романа вписывается в более широкий контекст мировой истории XX века. Совершенно очевидно, что роман Е. Замятина тесно связан с советской историей, историей советской литературы. Футурология пролеткультовцев стала одной из мишеней, оказавшихся перед Е. Замятиным в период возникновения замысла романа.

Эта первая антиутопия перевернула ценностную пирамиду политических и технических утопий своего времени, а также идеологию Пролеткульта и организационные проекты А. Гастева, выпустившего в 1918 году книгу «Поэзия рабочего удара», в которой – выражение философии коллективного труда. После 1920 года он увлёкся применением в повседневной жизни системы организации и интенсификации труда методом хронометрирования движений, разработанной Фредериком Тейлором. Члены его «Лиги времени», имевшей отделения во всех крупных городах, призывались нигде и никогда не расставаться с часами и вести «хронокарты», куда они записывали бы, как использовалась ими каждая минута суток. В идеале всем полагалось отправляться ко сну и пробуждаться в одно и то же время. Для экономии времени он предлагал «механизировать речь», заменяя привычные в русском языке длинные выражения более короткими и используя аббревиатуры, за избыточное употребление которых и поныне он несёт немалую ответственность.

Вершиной его разгорячённого вдохновения явились идеи о механизировании человека и его жизнедеятельности, в духе экспериментов по хронометрированию, проводившихся в Центральном институте труда, созданном и руководимом им. А. Гастева посещали видения будущего, когда люди превратятся в автоматы, не имеющие своих имён, а только номера, и лишённые личных идей и чувств, чья индивидуальность должна раствориться без следа в коллективном труде: «Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, Б, С, или как 325, 075 и 0 и т.п. Это значит, что в его психологии из края в край мира гуляют мощные грузные психологические потоки, для которых как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова. В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления» [2, с. 21].

Пародируя идеи А. Гастева, Е. Замятин даёт своим героям имена Д-503, I-330, О-90, R-13, S-4711, тем самым полностью обезличивая их. Д-503 живёт в государстве будущего. В стихотворении «Экспресс» А. Гастев нарисовал дом будущего – Народный дом: «Он занимает четыре квартала. Здание выросло в десять этажей. Окна дома идут цельными непрерывными стёклами от крыши до самой земли...» [2, с. 30].

Е. Замятин описал в романе не столько реальный государственный строй (в 1920 г. советское государство ещё не было столь тоталитарным), сколько наметившуюся в первые послереволюционные годы тенденцию, которая угадывалась не только во внешних проявлениях жизни, но и во внутренней готовности к отказу от собственного «я», которую поэт В.А. Луговской сформулировал так:

Мозг работает, тело годно, –
Шестнадцать часов для труда!
Восемь для сна!
Ноль – свободных!
Хочу позабыть своё имя и званье,
На номер, на литер, на кличку сменять [4, с. 364].

В этой машинной идолократии – сущность технического утопизма А. Гастева. Гастевский алгоритм преобразования мира состоит из двух шагов: «нормализация» психологии человека и создания унифицированной культуры, в основе которой лежит модель мира-машины, населённого социальными автоматами. А. Гастев соотнёс пролетарское искусство с революцией художественных форм. «С пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приёмов. В частности, художникам слова придётся разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе футуристы, а гораздо выше. Если футуризм выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно её тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнёт, так сказать, на технизацию слова» [2, с. 29].

Е. Замятин пародирует гастевский «технизированный» язык в романе: «Первое: я действительно получил наряд быть именно в аудитории 112, как она мне и говорила. Хотя вероятность была –

$$\frac{1\ 500}{10\ 000\ 000} = \frac{3}{20\ 000}$$

(1 500 – это число аудиториумов, 10 000 000 – номеров). А второе... Впрочем, лучше по порядку» [3, с. 12], «Хрустальные хроматические ступени сходящихся и расходящихся бесконечных рядов – и суммирующие аккорды формул Тэйлора, Маклорена; целотонные, квадратногрузные ходы Пифагоровых штанов; грустные мелодии затухающе – колебательного движения; переменяющиеся фраунгоферовыми линиями пауз яркие такты – спектральный анализ планет... Какое величие! Какая незабываемая закономерность!» [3, с. 12]. Речь главного героя романа Д-530 постоянно перемежается математическими формулами и выкладками.

Воображению А. Гастева рисовались выведенные в космическое пространство «исполиньские краны», подобные чудовищу «с глазами, с сердцем, с душой и помыслами» и с «металлической кровью», текущей по стальным жилам. Эти космические трактора-монстры сначала изменят орбиту Земли, а затем перестроят и всю Вселенную: «...Кругом закованный сталью земной шар будет котлом Вселенной, и когда, в наступлении трудового порыва, Земля не выдержит и разорвёт стальную броню, она родит новых существ, имя которым уже не будет человек. Новорождённые... сразу двинут всю землю на новую орбиту, перемешают карту солнц и планет, создадут новые этажи над мирами. Сам мир будет новой машиной, где космос впервые найдёт свое собственное сердце, свое биенье» [2, с. 16]. У жителей Единого Государства в романе Е. Замятина не менее грандиозные планы: «Близок великий, исторический час, когда первый ИНТЕГРАЛ взойдёт в мировое пространство. Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит ещё более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, ещё в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несём им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми» [3, с. 3].

Против теоретиков пролеткульта Е. Замятин выступал неоднократно и в публичных дискуссиях, и в статьях. Большая часть авторов произведений той поры отталкивались от уравнилельных идей, часто излагавшихся в примитивизированном популярном варианте. Таким образом, «Мы» Е. Замятина выступают «антижанром» и по отношению к ним.

Не случайно Ф. Тейлор иронически восхваляется как самый гениальный человек своего времени и наиболее дальновидный пророк, который пока ещё не успел распространить свой метод на все сферы жизни. Примерно так же восхваляли тэйлоризм многие художники-авангардисты после Октябрьской революции.

Существует версия, что писатель полемизировал с В. Маяковским, пропагандировавшим идею безликого коллективизма в поэме «150 000 000» («стоять на глыбе слова «мы»).

В символике романа «Мы» интересны те черты, в которых сказывается стремление Е. Замятина критически спародировать изобразительное искусство авангарда. Восхваление прямой линии, стеклянных зданий, квадратов и кубов – это пародия на представление и идеи Л. Лисицкого, К. Малевича, П. Пикассо, считавших, что всё индивидуальное и трагическое представимо в самых простых геометрических образах.

Список литературы

1. Богданов А. А. Вопросы социализма. Работы разных лет / А. А. Богданов. – М. : Политиздат, 1990. – 135 с.
2. Гастев А. К. Мы посягнули. Поэзия рабочего удара / А. К. Гастев. – СПб : Своё издательство, 2013 – 34 с.
3. Замятин Е. И. Избранные произведения : в 2 т. / вступ. статья, сост., примеч. О. Михайлова. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 1. – 527 с.
4. Ткачев С. С. Свидетель времени : Владимир Луговской / С. С. Ткачев. – М., 2009. – 485 с.

ГЛАВНАЯ КНИГА КАК ФОРМА ПОВЕСТВОВАНИЯ О СЕБЕ И ЖИЗНИ СВОЕЙ

В.А. Емельянов

Слова, выделенные курсивом в названии этой статьи, взяты из произведений О. Берггольц и В. Розанова.

Неизвестно, читала О. Берггольц сочинения В. Розанова или нет? И если читала, то как к ним относилась? Об этом можно только догадываться.

Уверенно можно сказать только одно: она несомненно читала русскую классику. Хотя бы на уровне школьной и вузовской программ.

А в русской классике (хочется так думать) заложены начала почти всех идей, жанров и стилей, повлиявших на развитие отечественной литературы

Может быть, поэтому высказывания О. Берггольц о *Главной книге* удивительным образом перекликаются с высказываниями В. Розанова на эту же тему.

«Каждого человека Бог дарит земле, – писал В. Розанов в “Сахарне”, – в каждом человеке Земля (планета) получает себе подарок. Но “подарок” этот исполнен внутренними письменами. Вот прочесть-то их и уразуметь и составляет обязанность всякого человека <...>» [1].

« <...> Есть одна книга, которую человек обязан внимательно прочитать, – это книга его собственной жизни / И <...> есть одна книга, которая для него по-настоящему поучительна, – это книга его личной жизни <...>» [1, с. 25].

« <...> Поэтому <...> каждый человек обязан о себе написать такую книгу. Это есть единственное наследие, какое он оставляет миру и какое миру от него можно получить, и мир вправе его получить» [1, с. 25].

Такой книгой для В. Розанова стало «Уединённое» (1912), – книга о душе писателя. О её парадоксах и удивлениях, страхах и разочарованиях.

Главной книгой О. Берггольц стали «Дневные звёзды» (1959).

В одной из глав писательница так определила основные её черты.

«Я уверена, – утверждала она, – что если не у каждого, то у большинства писателей есть Главная книга, которая всегда впереди» [2].

Во-первых, продолжала она, «писатель может не знать заранее, в какой *форме* она воплотится – в поэме ли, в стихах ли, в романе, в воспоминаниях ли», но при этом он «твёрдо знает», что «стержем её будет *он сам*, его жизнь, и в первую очередь жизнь его души, путь его совести...» [2, с. 24].

Во-вторых, «Главная книга должна <...> начаться с самого детства, с истоков, с первых, чистейших и фундаментальнейших впечатлений...» [2, с. 24].

В-третьих, «Главная книга должна создаваться в атмосфере «внутренней свободы» и «бесстрашия» «на виду у всех и наедине с собой <...>» [2, с. 24].

В-четвёртых, Главная книга – это всегда «исповедь» и «проповедь» одновременно, и противопоставлять их друг другу не следует [2, с. 28].

В-пятых, Главная книга – это не обязательно документальное повествование о своей жизни. Такая книга «не чуждается ни собирательных героев, ни домысла, ни вымысла» [2, с. 28].

В качестве примера, на который следует ориентироваться при написании Главной книги, О. Берггольц называет «Былое и думы» А. Герцена [2, с. 29].

В. Розанов не любил А. Герцена. Не любил за его «тщеславие» и «нигилизм» [3]. Если он (В. Розанов) и ориентировался на какие-то литературные образцы, то таковыми

могли быть: «Наедине с собой. *Размышления*» М. Аврелия, «Опыты» М. Монтеня, «Мысли» Б. Паскаля, «Дневники» Г. Амиеля. Настольными книгами В. Розанова были «Псалтирь» и «Дневник писателя» Ф. Достоевского.

Жанр Главной книги, замечала О. Берггольц, может быть разным. Но «чаще всего это дневник», в котором выражено «ощущение значительности своей жизни, неотделимой от жизни всеобщей» [2, с. 30].

Поскольку «писатель пишет свою Главную книгу непрерывно, идёт к ней всё время, мечтает о ней неустанно», она «как бы всегда в черновике, вечный черновик... Всё время требует дополнений... Она обрастает сносками, массой заметок на полях... Быть может, она так и останется черновиком, быть может, её так и нужно печатать?» [2, с. 31].

В. Розанов предложил свой вариант Главной книги. В его «Уединённом» и «Опавших листьях» есть и воспоминания о детстве, и заметки из дневника, и исповедальные отрывки. Есть в них и то, что В. Шкловский назвал «записной книжкой писателя» [4].

Всё вместе это образует особый вид фрагментарной прозы, которая, в свою очередь, является разновидностью так называемой промежуточной, маргинальной литературы.

В. Розанов не оставил после себя прямых наследников в литературе. Форма его произведений, «форма Адама», как он выразился, не пользовалась большой популярностью у современников и у тех, кто пришёл после него.

Одним из немногих, кто пошёл «по пути Розанова», был С. Дурылин.

Он начинал свою литературную и общественную деятельность как последователь Л. Толстого. Потом увлёкся другими духовными учителями. Занимался, по его словам, разными видами словесной деятельности: «писал учёные статьи», «был писателем» (сочинял повести и рассказы), «слагал стихи» [5]. Но главным трудом своей жизни считал книгу воспоминаний «В своём углу» (1924–1932).

Название книги слово в слово повторяет название отдела в журнале «Новый путь», который В. Розанов вёл в начале 1900-х гг. Можно подумать, что С. Дурылин «списал» его у В. Розанова.

Однако слово «угол» встречается также в «Песнях из уголка» (1900) К. Случевского, одного из любимых поэтов С. Дурылина. Есть оно и в «Переписке из двух углов» (1921) Вяч. Иванова и М. Гершензона. Слово, как говорится, витало в воздухе.

Значительное место в заметках С. Дурылина занимают суждения о литературе и литературном труде. Самым важным писателем для него был Ф. Достоевский. Так же, как и для В. Розанова. Даже Л. Толстой в этом ряду отошёл для него на второй план.

«Когда я прочёл в первый раз Достоевского, – признавался он в одной из своих «записок», – я сразу почувствовал, что и мир стал другой, и люди другие, и я другой. Прочёл “Анну Каренину” – не другие, те же. Достоевский – это Америка, совершенно новый мир, в котором до него никто не бывал, а Толстой – это Европа же, только лучше узнанная» [5, с. 643].

С. Дурылина отличала самостоятельность и нетривиальность наблюдений и характеристик. Вот как выглядело в его глазах устоявшееся к тому времени деление русской литературы на «золотой» и «серебряный» век.

«История русской поэзии начинается медным веком (медь – Державин и XVIII), продолжается золотым (Пушкинская эпоха), потом серебряным (эпоха Лермонтова,

Тютчева, Фета), затем спускается деревянным (дубовые 60–70–80-е гг.), после деревянного – каменное, бронзовое десятилетие (символизм), а затем – прямой палеолит» [5, с. 756]. Т.е. что-то необтёсанное, необработанное, грубое.

С. Дурылин, как и В. Розанов, невысоко ценил современную поэзию. Поэтов-символистов («Бальмонт, Белый, Брюсов») он называл «свистунами» [5, с. 207]. Противопоставлял им К. Случевского. Не говоря уже о Ф. Тютчеве, А. Фете. М. Лермонтове, которых ставил выше всех.

Поэтов нового времени, таких как П. Антокольский, О. Мандельштам, И. Сельвинский, В. Маяковский, он называл «делателями стихов», «ремесленниками фейерверков» [5, с. 610]. Сравнивая стихи О. Мандельштама и Вл. Ходасевича, он отмечал: «У Ходасевича – подлинное, своё <...> а Мандельштам – Сальери. Не более. В этом нет ничего обидного. Сальери был большой мастер и очень культурный человек. Так и запишем: мастер и культурный человек» [5, с. 641].

С. Дурылин мог ошибаться в своих оценках. Как не раз ошибался и В. Розанов. Оба они писали «для себя». Никому своих оценок не навязывали. Субъективность их суждений была продиктована искренностью и нежеланием идти в общем потоке, думать и говорить, как все.

Впервые С. Дурылин написал о В. Розанове в 1919 г., когда жил рядом с ним в Сергеевом Посаде. Он часто навещал стареющего и уже больного писателя. Присутствовал при его последних днях. Свои впечатления об этом он изложил в дневниковых записях, которые назвал «Троицкие берёзки». Впоследствии часть из них вошла в книгу «В своём углу».

В «предисловии» к «Уединённому» В. Розанов обозначил один из главных принципов своего творческого метода – писать «без читателя».

«Ах, добрый читатель, – с обманчивой кротостью обращался он к потенциальному покупателю своей книги, – я уже давно пишу “без читателя”, – просто потому, что *нравится*. Как без “читателя” и издаю. Просто, так нравится. И не буду ни плакать, ни сердиться, если читатель, ошибкой купивший книгу, бросит её в корзину <...>

Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, можешь и ты не церемониться со мной.

– К чёрту...

– К чёрту!» [3, с. 22].

Свое «предисловие» В. Розанов заканчивал словами: «Пишу для каких-то “неведомых друзей” и хоть “ни для кому”» [3, с. 22].

С. Дурылин вольно или невольно «повторил» слова В. Розанова, обращённые к читателю.

«“Угол” мой, – писал он знакомой женщине, – превращается в “выбранные места из переписки с друзьями”. Выбранные – для себя. Я никогда по-настоящему не писал “для читателя”. Что мне в нём. Я его не знаю, не узнаю и не хочу знать, – во всяком случае, никогда не хотел для него писать. Писал для себя. Мысль же от себя иногда толкалась к другим, – к близким. Письмо – форма общения прямая, чистая, без задней мысли: думаешь и пишешь для определённого лица <...> есть смысл в такой работе, есть верный адрес, по которому она идёт... Писать же в пространство, в пустоту какого-то “читателя”... холодно, пусто, неинтересно...» [5, с. 640–641].

Отличие С. Дурылина в том, что он не собирался издавать свои воспоминания. Они увидели свет после его смерти.

В. Розанов же, при всей его нелюбви к «Гутенбергу» и к печатному станку, активно продвигал свои произведения в печать. При этом он не уставал говорить, что пишет «для себя». А на вопрос: «Зачем же печатаете?», – цинично отвечал: «Деньги дают» [3, с. 66].

В процитированном выше отрывке есть и ещё одно «совпадение» с В. Розановым. Это отношение к *письму* (частному письму) как к наиболее откровенной, «чистой» форме общения между людьми.

В. Розанов охотно включал в свои сочинения письма реальных людей, своих товарищей, знакомых, читателей. У него тоже есть книги, которые можно было бы назвать «Выбранные места из переписки с друзьями». Он даже высказывал мысль о том, что в будущем литература (если она останется) будет состоять из переписки обыкновенных, простых людей.

Прогноз не оправдался. Но форма эпистолярного повествования не исчезла, существует в литературе до сих пор

Жанр своей книги («В своём углу») С. Лурылин определил как «воспоминания». Когда он начал их писать, ему не исполнилось и сорока лет. А когда закончил, не было ещё и пятидесяти. Книга писалась в ссылке, сначала в Челябинске, потом в Томске. После этого её автор прожил ещё больше двадцати лет. Странные получились воспоминания.

Об этих «странностях», а также об «идейной направленности» создаваемого произведения С. Дурылин написал в «предисловии» к нему.

«Воспоминания пишут тогда, когда подводят итоги своей жизни, своему делу, своему творчеству. Я начинаю писать свои Записки тогда, когда убедился, что никакого итога не могу подвести ни жизни, ни делу, ни творчеству своему» [5, с. 95].

Снова вспоминается В. Розанов.

«Я не нужен, – сокрушался он в «Уединённом», – ни в чём я так не уверен, как в том, что я не нужен» [3, с. 51].

Строгое, даже уничижительное отношение к себе было присуще и С. Дурылину.

«Воспомянуть, – отмечал он в упомянутом выше «предисловии», – значит прощать... Если нет сил прощать, не надо и вспоминать. Всех надо простить в воспоминании: и это “простить” здесь будет значить – “понять”, всех надо – “простить”, кроме себя самого» [5, с. 96].

Как и В. Розанов, он не щадил и «не прощал» себя. Может быть, даже преуменьшал значение своей личности и своих трудов.

В. Розанов отказался от вымысла в литературе. После романов Л. Толстого, считал он (вслед за К. Леонтьевым), невозможно писать так же хорошо «в пределах того же внешнего стиля и внутреннего настроения». Надо искать «новые пути», «иные приёмы» [6].

«О, – восклицал он, – фантазировать, творить ещё можно, но ведь суть литературы не в вымысле же, а в потребности сказать сердце» [3, с. 206].

В конце концов В. Розанов нашёл форму, которая позволяла ему «сказать сердце», не повторяя своих знаменитых предшественников.

По этому же пути пошёл и С. Дурылин. В одной из записей 1927 года он прямо заявил: «Ничего не выдумаешь. Достоевскому, оказывается, ничего не выдумать» [5, с. 447].

Смысл этой фразы заключался в том, что в реальной жизни есть всё то же самое, что и в литературе. Те же люди и положения, те же переживания и слова. Словом: «Всё – как у Достоевского. Написать – скажут “плагиат”» [5, с. 447].

Одна из центральных тем В. Розанова, сформулирована писателем в названии его книги «Семейный вопрос в России» (1903). Семья, отношения мужа и жены, рождение детей, – вот что в первую очередь занимало В. Розанова на протяжении многих лет его творческой деятельности.

Размышляя об этом, С. Дурылин заметил: «Когда-то Вас. Вас. сказал: “Я – бездарен, да тема-то моя гениальна”» [5, с. 831].

«Да, – продолжал С. Дурылин, – *тема* его – в полной мере – *гениальна*, – и кто живёт всю жизнь с такой *вселенскою* темой <...> кто ею владеет и кто владеет ею, – тот, конечно, и сам не бездарен, а *гениален*» [5, с. 831].

У С. Дурылина такой темы не было. И не потому, что он был бездарен. Наверное, *такие темы* по силам далеко не каждому человеку, пусть даже и талантливому.

Главная книга как особое жанровое образование всегда автобиографична.

В. Розанов писал по этому поводу: «Собственно, мы *хорошо знаем* – единственно *себя*. О всём прочем – догадываемся, спрашиваем. Но если единственная “открывающаяся действительность” есть “я”, то, очевидно, и рассказывай об “я” (если сумеешь и сможешь). Очень просто произошло “Уед.”» [3, с. 169].

Чтобы написать хорошую книгу «о себе и жизни своей» [7], недостаточно быть искренним. Надо еще *суметь* эту искренность передать читателям.

Интересна в этом смысле реплика В. Маяковского, который, как известно, не любил В. Розанова. По воспоминаниям одной из современниц, В. Маяковский, случайно оказавшись на обсуждении «брошюры» В. Шкловского «Розанов» (1921), сначала «что-то очень нелестное бросил по адресу Розанова-человека», а потом «с раздумьем добавил: “А как писал!! Как будто кругом никакой литературы не было!”» [8].

Вот этой способности писать так, «как будто кругом никакой литературы не было», у С. Дурылина тоже не было. Не было естественности и новизны, исходивших из всего, что писал В. Розанов.

Список литературы

1. Розанов В. В. Собрание сочинений / В. В. Розанов / под общ. ред. А. Н. Николукина. – М. : Республика, 1998. – Т. 9. Сахарна. – 462 с.
2. Берггольц О. Ф. Дневные звёзды / О. Ф. Берггольц. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=260748&p=1> (дата обращения 26.03.19), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. Розанов В. В. Уединённое / сост., вступ. статья, коммент., библиогр. А. Н. Николукина. – М. : Политиздат, 1990. – 541 с.
4. Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / В. Б. Шкловский ; предисл. А. П. Чудакова ; коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
5. Дурылин С. Н. В своём углу / С. Н. Дурылин ; сост. и прим. В. Н. Тороповой ; предисл. Г. Е. Померанцевой. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 880 с.
6. Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях / В. В. Розанов ; под общ. ред. А. Н. Николукина. – М. : Республика, 1995. – 733 с.
7. Розанов В. В. О себе и жизни своей : сборник / В. В. Розанов ; сост., предисловие, комментарий В. Г. Сукача. – М. : Моск. рабочий, 1990. – 875 с.
8. Реформатская Н. Из воспоминаний студенческих лет (1919–1924) / Н. Реформатская // Вопросы литературы. – 1982. – № 4. – С. 106–113.

ИСТОКИ АБСУРДИСТСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ АЛЬБЕРА КАМЮ

А.С. Абрамов

В отечественном литературоведении наследие Альбера Камю исследовано достаточно глубоко. К анализу его работ обращались такие учёные, как Л.Г. Андреев, С.И. Великовский, Е.М. Евнина, В.В. Ерофеев, Л.М. Спину, С.Л. Фокин, В.В. Шервашидзе, И.Д. Шкунаева и ряд других. Их внимание привлекали отдельные стороны творчества Камю, начиная с взгляда автора на «нравственные ценности» [6], и заканчивая его отношением к «проблеме свободы» [1]. Достаточно подробно изучено раннее творчество Альбера Камю [3], а также его вклад в философию как науку [5]. Ближе всех к интересующей нас теме подошла С.Г. Семенова [7], однако, перед ней стояли несколько иные задачи. В своей статье «Повесть А. Камю "Посторонний" и раннее творчество писателя» она подробно останавливается на образе главного героя повести – Мерсо, трактуя его как типичного представителя идеализированного языческого народа, который выражает мысли самого автора. Вопросы же об истоках абсурдистского мировосприятия у А. Камю С.Г. Семенова касается вскользь, отмечая практическую неразработанность этой темы.

Целью нашей работы будет попытка показать, что «теория абсурда», тщательным образом разработанная А. Камю в философском эссе «Миф о Сизифе» (1942), уходит корнями в ранние произведения писателя и непосредственно влияет на всё его дальнейшее творчество.

Итак, сформулируем основные тезисы нашего небольшого исследования.

Первое. Мы считаем, что присущее работам Камю ощущение абсурдности окружающей действительности и даже самой жизни, так называемое «абсурдистское мироощущение», появляется уже в самых ранних, документально-публицистических, работах и оказывается основной из волнующих писателя тем.

На «теорию абсурда» А. Камю повлияли работы следующих авторов: Ж. Гренье, А. Мальро, Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафки, Ф. Достоевского и других.

Рассмотрим вкратце под этим углом творческий путь А. Камю. Проблема абсурда занимает его с самого раннего «довоенного» периода. В своём первом сборнике «Изнанка и лицо» (1937) он не просто поднимает темы одиночества, бедности и болезни, а рассматривает их как приметы и доказательства абсурдности мира. Именно здесь впервые звучит слово «абсурд» и здесь же, в самом названии сборника, манифестируется один из главных принципов авторского мировоззрения: жизнь есть нерасчленимое единство рационально-лицевого и изнаночно-абсурдного. Бессмысленная изнурительная работа, нищета, смерть, вся эта тёмная, абсурдная сторона бытия отныне становится главной темой всего дальнейшего творчества писателя.

Откуда же у, в общем-то благополучного, А. Камю, в его двадцать четыре года, такие мрачные мысли? Ответ на этот вопрос можно получить, познакомившись с кругом чтения молодого автора. Одной из первых книг, оказавших огромное влияние на будущего писателя, была работа Ж. Гренье «Острова». Лучше всего об этом говорит сам А. Камю: «Прочитал книгу Гренье... Единство его книги заключается в постоянном присутствии смерти. Я бы сказал так: само по себе мировоззрение Гренье, ничего не изменяя в моём существе, делает меня более серьёзным, более проникнутым серьёзностью жизни. Я не знаю другого человека, так сильно воздействующего на меня» [2, с. 22]. Е.П. Кушкин, исследователь раннего периода творчества А. Камю, также отмечал, что «страх перед небытием, о котором так много говорилось в "Островах" Гренье, был началом творчества писателя» [3, с. 97]. Сам А. Камю замечал, что испытывает на себе влияние и такого неоднозначного философа, как Ф. Ницше, его «оптимизма, осно-

ванного на опьянении страданием» [2, с. 56], послужившего одной из причин возникновения абсурдистского мироощущения.

Концепция абсурда, выражающая сомнение в существовании высших законов бытия, её общефилософские мотивы суть не только отвлечённые умопостроения, а есть результат конкретных жизненных наблюдений автора. Первые шаги в этом направлении А. Камю делает уже в своей довоенной публицистике. В серии репортажей «Нищета Кабилии» (1939), где автор показывает страшное положение алжирских детей, вынужденных драться с собаками за чужие объедки, наглядно демонстрируется стремление А. Камю рассказать об абсурдности современной цивилизации. Этот абсурд окружал молодого писателя со всех сторон. Абсурдной была не только беспредельная нищета, заставляющая человека жить в нечеловеческих условиях, абсурдным была и необоримая мощь государственно-полицейской системы. Камю-журналист неоднократно присутствовал на судебных процессах, где рассматривались дела обвиняемых из простого народа, зачастую из самых обездоленных слоёв населения. Там он воочию наблюдал беспомощность человека перед неумолимой буквой закона, чудовищную нелепость судопроизводства, беспощадность судебной машины, перемалывавшей в своих безжалостных жерновах судьбы людей.

В это же время А. Камю знакомится с творчеством А. Мальро. Его романы «Завоеватели» (1928) и «Удел человеческий» (1933) оказали сильнейшее влияние на становление художественного мышления, эстетическое сознание и самопознание молодого писателя. А. Мальро стал предшественником А. Камю в разработке темы абсурда, утверждая ещё в 1926 году: «В душе европейского человека, подавляя его великие жизненные порывы, коренится изначальный абсурд» [4, с. 25]. А. Камю отмечал, что А. Мальро показывает метафизические проблемы «Богооставленности», смерти, свободы на конкретном, крайне актуальном материале, изображает исторический процесс как духовное движение, способствующее преодолению ничтожества человеческого удела. Под непосредственным влиянием А. Мальро у А. Камю складывается не просто неприязненное отношение к истории, у него формируется определённая позиция, которую можно охарактеризовать как «антиисторизм». Для него история отныне – враг, отрицать существование которого, бессмысленно, с таким врагом можно только бороться. Именно это разочарование в истории и предопределило интерес А. Камю к философии индивидуального человеческого существования. Абсурдистское мироощущение А. Камю практически идентично взглядам А. Мальро, с тем лишь уточнением, что у первого идея о разладе человека и окружающего его мира глубже проработана, сделана попытка хоть как-то осмыслить бессмыслицу бытия.

Взгляды молодого писателя на человека и окружающий его абсурд формировались и в результате внутренней полемики с литературными произведениями, также ориентированными на экзистенциальные проблемы. Таковыми являются роман «Тошнота» (1938) и сборник новелл «Стена» (1939) Ж.-П. Сартра, которые А. Камю отвергает, называя их «экстравагантной медитацией» человека, сталкивающегося с абсурдом. Неприемлемой для него была и определённая мировоззренческая узость Ж.-П. Сартра, сосредоточенность философа на мрачных, безобразных сторонах жизни. А. Камю отмечает его бессилие, склонность «брать своих героев на границе человеческого и бесчеловечного, за которыми маячит грязное абсолютное “ничто”» [8, с. 25]. Анализируя и критикуя работы Ж.-П. Сартра, А. Камю обращается к идее свободы: «Герой сатиры одинок, он заперт в своей свободе. Его свобода во времени, и лишь смерть даёт ей краткое и головокружительное опровержение. Удел такого человека абсурден, дальше он не пойдёт» [2, с. 64]. Полемизируя с Ж.-П. Сартром, А. Камю пытается выстроить собственную концепцию «абсурдной свободы». Он отвергает всю морально-нравственную парадигму, весь надуманный мир высших ценностей и очевидным, а

значит единственно достоверным, объявляет смерть и невинность человека. Эта невинность и освобождает человека от ответственности, вседозволенность – вот удел всех героев раннего А. Камю. Лишь в поздних произведениях автор скорректирует своё отношение к этому, показав, что нельзя быть свободным против других людей.

Романы Ф. Кафки «Процесс» (1925) и «Замок» (1926) становятся ещё одним источником, из которого А. Камю черпает идеи для своей теории абсурда. Однако, мировоззренческая направленность к потустороннему, которую он усматривает у Ф. Кафки, как и в случае с Ж.-П. Сартром, является для А. Камю неприемлемой. Главным творческим методом Ф. Кафки А. Камю считает тщательное воссоздание всей драматичности человеческого существования, изображение глобальной отчуждённости человека от мира, оторванность его даже от самых близких, которые способны обречь его на мучительное одиночество. Под непосредственным влиянием прозы Ф. Кафки А. Камю приходит к идее абсурдистского романа, в котором, как у Ф. Кафки, изображался бы весь абсурд человеческой судьбы. Такими произведениями становятся пьеса «Калигула» (1938), повесть «Посторонний» (1940), философское эссе «Миф о Сизифе» (1942) и ряд других, в которых автор воплощает своё видение пустоты обезбоженной души, лишённой раскаяния вследствие изначальной невинности, происходящей в свою очередь от Ницшианской «смерти Бога» и снимающей с человека всяческую ответственность. Как тут не вспомнить Федора Михайловича с его: «Если Бога нет, то всё возможно». И это не случайно, ведь А. Камю неоднократно отмечал влияние идей Ф.М. Достоевского на всё своё творчество.

Однако религиозно-философская проблематика выходит за рамки нашей статьи, поэтому ограничимся краткой характеристикой сути абсурдистского мироощущения. Абсурд мира как объекта по А. Камю тождественен абсурду человека как субъекта восприятия этого мирового абсурда. Абсурд есть чёткое, лишённое всякой метафизической надежды видение мира. Центральной точкой абсурдистского мироощущения является абсурдное сознание, не презиращее разум, но знающее его возможности. Оно воплощается в произведении, не посягающем на объяснение, а лишь воспроизводящем окружающую действительность. Задача абсурдистского произведения имитировать бессмыслицу иррационального мира. Основная функция абсурдного сознания отражать весь абсурд и безразличие мира к человеку. Именно эта проблема, проблема изображения абсурда в литературном произведении, и заняла главенствующее место в творчестве А. Камю.

Не будет преувеличением сказать, что его вклад в мировую литературу вообще и в литературу экзистенциализма в частности поистине огромен. Несмотря на сравнительно небольшое количество работ, А. Камю, как никому другому, удалось показать всю бездну абсурда человеческой жизни, бесконечное одиночество и пронзительную хрупкость человеческой души. А. Камю воплотил в своих художественных и философских произведениях то, что до него уже ощущали мыслители, уже обозначали как абсурд, но ещё не имели той кристальной чёткости, той объёмности и завершённости образа вселенской бессмыслицы, которая различными своими гранями предстаёт перед нами в каждой из его работ.

Список литературы

1. Бурханов А. Р. Экзистенциал свободы в философии абсурда и бунта Альбера Камю / А. Р. Бурханов // Молодой учёный. – 2011. – № 4, Т. 1. – С. 193–196.
2. Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки / А. Камю ; пер. с фр. – М. : Радуга, 1990. – 608 с.
3. Кушкин Е. П. Альберт Камю. Ранние годы / Е. П. Кушкин. – Л. : Просвещение, 1982. – 184 с.

4. Мальро А. В свете истории. Статьи, письма / А. Мальро. – М. : Худ. литература, 1984.
5. Руткевич А. М. Философия А. Камю / А. М. Руткевич // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с франц. : И. Я. Волевич, Ю. М. Денисов, А. М. Руткевич, Ю. Н. Стефанов. – М. : Политиздат, 1990. – С. 5–22.
6. Сазеева И. Б. Нравственные ценности в философии Альбера Камю / И. Б. Сазеева. – М. : РУК, 2008. – 97 с.
7. Семенова С. Г. Повесть Камю «Посторонний» и раннее творчество писателя / С. Г. Семенова // Известия АН СССР. Сер. Литература и язык. – 1973. – Т. 32, вып. 5. – С. 419–429.
8. Шервашидзе В. В. Альберт Камю. Путь к роману «Посторонний» / В. В. Шервашидзе. – Сухуми : Алашара, 1988. – 179 с.

СЕМАНТИКА КРАСНОГО ЦВЕТА В ЛИРИКЕ В. ВЫСОЦКОГО

А.О. Ищанова

Цветовая картина мира В. Высоцкого изучена не достаточно в современном дискурсе. К проблеме поэтики цвета в творчестве поэта (её свойств, средств, символики) прямо или косвенно обращались О. Вовк, П. Яньшин, Е. Дюпина, А. Забияко, В. Изотов и др.

Семантика цвета в творчестве В. Высоцкого играет смыслообразующую роль. Как отмечали исследователи, в его стихотворениях практически отсутствуют прямые цветообозначения: «... в песенной поэзии Высоцкого слова, обозначающие цвет, очень редки. Тем сильнее, резче оказывается их воздействие, тем значимее их присутствие» [8, с. 201]; «творчество В.С. Высоцкого не перенасыщено колористическими образами, можно отметить даже определённую скупость в использовании им цветовых номинаций при построении своего художественного мира <...> цветность в текстах Высоцкого, как правило, весьма сдержанна и не богата разнообразием красок» [2, с. 73].

Цветовая палитра в лирике поэта оттеняет удивительный и неповторимый мир его образов. Каждый словесный образ в художественной системе В. Высоцкого наделён цветовыми коннотациями. Соединение звукового, смыслового и визуального рядов создают целостную картину авторского мировосприятия. Своеобразие цветовой картины мира В. Высоцкого определяется графическим способом изображения действительности: ахроматические краски доминируют над хроматическими. В то же время поэт активно использует насыщенные основные и дополнительные цвета спектра.

Красный и зелёный в структуре текстов В. Высоцкого становятся концептуальными единицами, создающими последовательную цепочку ассоциаций. Оттенки красного наиболее детально разработаны в современном цветообозначении и символизируют культ страсти и очищения, смерть и возрождение, огонь и кровь: «Красное, зелёное, жёлтое, лиловое, – / Самое красивое на твои бока» [8, с. 2] («Красное, зелёное...»). Вот как комментируется эта строка: «Нагнетание красок, расцветивающих женскую одежду, их насыщенность и полихроматическая контрастность выдаёт широту и буйство натуры влюблённого рецидивиста, мощную энергию его эротических переживаний, скрытых под грубостью проклятий, и – определённый романтизм, позволяющий бросить к ногам любимой целый мир (конечно, в той степени, в какой он понятен ему и доступен)» [3, с. 74].

Красный – цвет мудрости и власти, всего мистического, таинственного, прежде всего, ассоциируется с кровью и огнём. Его символические значения многообразны и амбивалентны. По мнению Э. Клессманна, «красный олицетворяет страсть и вдохновение, но также может вызывать агрессию и ненависть. Он символизирует бунт, революцию, борьбу» [8, с. 3]:

Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу – и пятна красные флажков [10, с. 29].

Красный цвет в сочетании с белым символизирует, с одной стороны, запрет, неволю, с другой – преображающую стихию свободы.

В стихотворении «Общаюсь с тишиной я...» оппозиция «белое – красное» служит художественным средством выражения конфликта между обыденным и неординарным. Врач в белом халате (в этом контексте символизирует обывателя) не способен понять героя, у которого плащ яркого, кричаще малинового цвета (здесь – символ восстания, протеста):

Халат закончил опись
И взвился – бел, крылат.
«Да что же вы смеётесь?» –
Спросил меня халат...
Со мной смеются складки
В малиновом плаще.
С покойных взятки гладки, –
Смеялся я – вообще [10, с. 105].

В стихотворениях «Комментатор из своей кабины...» и «Как в старинной русской сказке...» поэт использует простонародные выражения, где красный цвет выступает в роли постоянного эпитета: «Комментатор из своей кабины кроет нас для красного словца» [8, с. 3], «Как однажды поздно ночью добрый молодец, проводив красну девицу к мужу» [8, с. 3].

Помимо безоттеночного красного из других представителей данного микрополя наиболее распространен колоритом «рыжий». В поэзии В. Высоцкого «рыжий» употребляется в двух значениях: прямом (цветовой признак волос) и переносном (условно-символическом и мифологическом).

Личность в штатском – парень рыжий.
Мне представился в Париже [10, с. 57].

К символике данного цвета В. Высоцкий обращается в стихотворении «Ошибка вышла», где герой, считая приём у врача жестокими пытками, сравнивает медсестру с «рыжей чертовкой»:

Но туже затянули жгут,
Вон вижу я – спиртовку жгут,
Всё рыжую чертовку ждут
С волосяным кнутом.
Где-где, а тут своё возьмут!
А я гадаю, старый шут:
Когда же раскалённый прут –
Сейчас или потом? [10, с. 104].

Издревле людям с рыжими волосами приписывались магические способности. Здесь рыжий – цвет колдуньи, истязательницы. «Я ухмыляюсь красным ртом, / Как на манеже шут...» – такую самохарактеристику даёт герой песни «Ошибка вышла». Автор подчёркивает смысловую двойственность, гетерегенность красного цвета: окровавленный и одновременно накрашенный рот, как у клоуна / шута.

Самым же частотным оказывается обозначение одного из цветов светофора: «Побегу на красный цвет, – оштрафуют – не беда» («Дорога, дорога – счёта нет шагам...»); «Впереди – всё красный цвет» («То ли – в избу и запеть...»); «И только красный, жёлтый цвет бесспорны» («Мажорный цвет, трёхцветье, трио...»); «Не ходить на красный светофор» («Все в плащах, подобным плащпалаткам...»); «На светофоре – красный свет. Водитель “Москвича” нервничал и поглядывал назад» («Как-то так всё вышло...»). Сюда можно добавить красное, зелёное, жёлтое как отображение светофорного трёхцветья (только лиловое выпадает из этого ряда) и запрещающий красный цвет флажков.

Реализуется в творчестве поэта оттенок основного значения «покрасневший от прилива крови к коже». Этот «прилив крови к коже» объясняется у В. Высоцкого раз-

ными чувствами и обстоятельствами: гневом: «А Иван, от гнева красный» («Сказка о несчастных сказочных персонажах»); «...она выкрикнула всё это очень даже натурально, с негодованием, гневом, покраснела даже от гнева...» («Роман о девочках»); стыдом: «Да! Так и есть! Вот густо покраснел Интервьюер: “Вы изменяли жёнам?”» («Я все вопросы освещу сполна...»); удовольствием: «Он вышел, красный и довольный, пошёл за занавеску и рассчитался с официанткой» («Как-то так всё вышло...»).

Представляет интерес следующее словоупотребление: «Дурной и красный, словно из парилки» («Осторожно, гризли!»). В данном случае происходит объединение различных коннотаций: красный цвет тела после парилки в бане свидетельствует о полученном удовольствии, о здоровье, тогда как красный цвет лица после обжорства и пьянства (а именно об этом свидетельствует контекст стихотворения), напротив, является показателем нездоровья.

Таким образом, в прозаическом творчестве В. Высоцкого из 20 свободных словоупотреблений в 16 реализовано основное значение: «имеющий окраску одного из основных цветов спектра, идущего перед оранжевым; цвета крови». Семантика красного цвета в поэзии В. Высоцкого также неоднозначна и характеризуется многообразием значений. Красный – первый цвет, замеченный и воспроизведённый людьми, так как он ассоциируется с кровью, огнём, солнцем, осенними листьями. Это «тёплый цвет», воплощающий жизнь, энергию, подвижность, силу, борьбу. Бинарность значения красного проявляется в том, что, с одной стороны, это цвет тепла, крови, дающей жизнь, огня, согревающего человека, но с другой – это цвет войны, разрушения, пламени, пожара и запрета.

Список литературы

1. Дюпина Ю. В. Цветообозначения в репрезентации поэтической картины мира Владимира Высоцкого : структура, семантика, функции : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю. В. Дюпина. – Тюмень, 2009. – 24 с.
2. Забияко А. А. «Дальтонизм» поэта / А. А. Забияко // Мир Высоцкого : исследования и материалы / сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. – М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – Вып. III, т. 2. – С. 73–87.
3. Изотов В. П. О специфике зелёного цвета у В. Высоцкого / В. П. Изотов // Полифилогия-6 : межвуз. сб. науч. тр. – Орёл, 2006. – С. 5–7.
4. Корман Я. И. Художественный мир Владимира Высоцкого : ключ к подтексту / Я. И. Корман. – М. : Изд. содружество А. Богатых и Э. Ракитская, 2005. – 627 с.
5. Изотов В. П. «Если красный – так красный» : к цветопоэтике В.С. Высоцкого / В. П. Изотов // Учёные записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 3 (66). – С. 120–122.
6. Высоцкий В. Нерв : песни и стихи / В. Высоцкий. – М. : Современник, 1981. – 273 с.

АКУСТИЧЕСКИЕ И ОЛЬФАКТОРНЫЕ ОБРАЗЫ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ Г.-Х. САЗДИ «СКОРБЯЩИЕ БАЙАЛА»

Б. Фатхи

Голям-Хосейн Саэди (1936–1985) – иранский писатель, драматург и врач, писавший под псевдонимом Gowhar-e Morād. В персидской литературе его считают пионером магического реализма. Саэди был одним из основателей Ассоциации писателей Ирана в 1967 году [5, с. 1]. Он принадлежит к тому креативному поколению иранских писателей и драматургов, которому в шестидесятые годы удалось преобразовать иранскую литературу и искусство, его влияние на иранскую литературу продолжается по сей день. Литературное и художественное значение Саэди очень важно в современной иранской литературе. Произведения писателя были перепечатаны много раз, в силу их значимости они неоднократно подвергались различного типа исследованиям.

В этой статье представлена попытка рассмотреть компоненты магического реализма в цикле «Скорбящие Байала» в ходе анализа картины мира рассказов.

Магический реализм появляется в литературе и живописи в XX веке. Термин «магический реализм» был введен немецким критиком Францем Рохом для описания видов живописи, которые изображали изменённую реальность. Мэтрами этого метода в литературе считаются Хорхе Луис Борхес, Габриэль Гарсия Маркес, Алехо Карпентьер, Хулио Кортасар [4, с. 130]. Магический реализм изображает действительность в реалистической форме, но вводит элементы фантастики, описание нереальных и необычных событий. Важное место среди этих элементов занимают миф и символ, фантастика и фикция, загадки и суеверия.

Это явление не обошло стороной и персидскую литературу. Самым ярким примером стал цикл рассказов «Скорбящие Байала» Г.-Х. Саэди. По мнению некоторых исследователей, это первое литературное произведение в персидской литературе, которое написано в стиле магического реализма [3, с. 162].

Цикл рассказов состоит из восьми взаимосвязанных историй. Персонажи цикла вращаются вокруг неизбежных ужасов смерти, болезней, засухи и голода в вымышленной деревне под названием Байал [5, с. 1].

Асие Джавади в книге «Библиография Голям-Хоссейна Саэди» отмечает значительную роль звуков в произведениях писателя: «Звуки в творчестве этого автора органичны и требуют особого внимания». Исследователь выделяет человеческие, животные, природные, предметные звуки. По её словам, в работах Саэди видно, что по-особенному функционирует тишина, которая, взаимодействуя со звуками, делает словесные тексты похожими на музыкальное произведение [1, с. 113].

Описание звуков и запахов в цикле способствует созданию особой картины мира, соответствующей дихотомической реальности магического реализма.

Первый рассказ цикла начинается со звуков колокольчика. Он становится лейтмотивным и повторяется в других рассказах [2, с. 7]. Как правило, коррелируя с темой смерти. Например, в первом рассказе, когда Нане Рамезан увозят на телеге в больницу, звон колокольчика слышен издали [2, с. 7]. В больнице доктор слушает сердце больной. Сердце не бьётся. Однако доносится какой-то неясный звук. Доктор снова припадает к сердцу больного. Звон колокольчика становится всё тише и тише, затем растворяется в дали [2, с. 11]. События рассказа показаны и с точки зрения Рамезан, сына героини. Чем больше он скучает по своей матери, тем громче и теснее звучат загадочные звуки колоколов, которые он слышит издали на протяжении всей истории.

Таким образом, этот лейтмотивный звук появляется и в реалистическом, и в мистическом контекстах. Не всегда понятен источник звука, но в любом случае он символизирует приближение смерти.

В третьем рассказе особенности картины мира определяет система запахов и звуков. Грязный ветер дует с кладбища и кажется жителям деревни пахнувшим мертвечиной. В этот период деревня страдает от голода, жители отправляются в другие районы в поисках пищи. До Хатун-Абаду словно доносится дыхание приближающихся голодных людей [2, с. 82].

Трудно объяснить генезис звуков. Машди Джаббар и Хусейни идут к колодцам, чтобы взять своё украденное имущество – овец. Когда герои добираются до колодца, нагибаются и заглядывают в него, чувствуют запах животных, но никого там не находят. Когда персонажи собираются уйти от колодца, с самого его дна вновь слышится жалобное блеяние овцы [2, с. 76]. Реальность и фантастическое сливаются. Читателю представляется, что звуки и запахи животного мира, вполне земные, переносятся в ирреально-мистический план. Однако происходящее имеет и реалистическую мотивировку: Машди Джабар и Хусейни страдают от голода, поэтому воспринимают действительность не такой, какой она является, а в искажённом их голодом виде.

В третьем рассказе вновь звучит звон колокольчика. Он доносится издали, когда Хасани и Машди Джаббар идут в деревню, чтобы что-то украсть [2, с. 26]. Небольшой обоз идёт из Хатунабада в Сейдабад без ямщика. Обоз удаляется – и прерывается звон колокольчика. Мир в третьем рассказе наполнен запахами, напоминающими о боли, смерти и страданиях. Приобретающий в рамках всего цикла символику смерти, звук колокольчик подчёркивает трагичность существования жителей деревни.

Звуковое оформление четвёртого рассказа вводит в цикл мотив сумасшествия: Машади-Хасан не хочет верить в смерть своей коровы, он ест сено как корова и издаёт звуки, похожие на мычание [2, с. 113]. Это попытка человека идентифицировать себя с погибшим животным объясняется тем, что корова – единственное ценное имущество в жизни героя. Бедность и нищета приводят к абсурду.

Наибольшую символичность приобретает акустическое оформление шестого рассказа цикла. Жители Баяла находят шкатулку и по очереди прикладывают к ней ухо. Кадхода говорит: «Ветер». Машди-баба: «Журчание воды». Исмаил: «Словно горсть пчёл и мух туда высыпали». Ислам: «Там плачут. Слышен плач» [2, с. 154]. Субъективность восприятия и неграмотность суеверных жителей деревни приводит их к тому, что шкатулка становится предметом культа, от которого ждут исцеления и благословения. Рыдающие звуки, которые слышат жители деревни в самом начале рассказа, повторяются в финале, когда американцы захватывают ящик и оставляют жителей Байала оплакивать потерю. Звук плача в начале и конце рассказа резонирует с названием всего цикла «Скорбящие Байала».

Изучение рассказов «Скорбящие Байала» приводит нас к выводу о важном значении акустических и ольфакторных образов в художественном мире цикла. Звуки и запахи тесно связаны с реальностью быта сельских жителей: звон колокольчика, мычание коровы, запах овец. Но за конкретно-предметным значением стоит символическое, что объясняется, во-первых, суеверием героев, сквозь призму сознания которых представлены события, а во-вторых, двуплановостью магического реализма. Повторяющиеся в рассказах звуки и запахи вводят мотивы болезни, голода, страданий и смерти.

Список литературы

1. جوادى (ناستين)، آسيه، «القبای آثار ساعدی»، انتشارات H& M مديا، لندن: 1393ش
2. ساعدی، غلامحسين، «عزاداران بيل»، موسسه انتشارات نگاه، تهران: چاپ دوم، 1391ش
3. رضا ناظميان، علي گنجيان خناري، داوود اسپرهم، يسرا شادمان، بررسی گزاره های رئاليسم جادویی در رمانهای «عزاداران بيل» غلامحسين ساعدی و «شب های هزارشب» نجيب محفوظ. 1393
4. Силина К. В. Элементы магического реализма в романе М. Петросян «Дом, в котором...» / К. В. Силоина // Материалы региональной межвузовской научно-практической конференции. – Пятигорск, 2015. – С. 130–131.
5. Энциклопедия IranicaSA'EDI, Gholam-Hosayn. – Режим доступа: <http://www.iranicaonline.org/articles/azadaran-e-bayal> (дата обращения 28.03.19), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

СЕМАНТИКА МЕТАФОР И СРАВНЕНИЙ В РОМАНЕ С. КИНГА «КЭРРИ»

А.Г. Мендагалиева

Американский писатель Стивен Кинг является признанным «королём ужасов», родоначальником жанра «хоррор». Его произведения раскрывают разные грани действительности, отражают актуальные проблемы современного общества, обнажают мрачные тайны психики. Как подчёркивает У.Н. Шафиева, «отражение в произведениях С. Кинга насущных проблем современного мира, органическое сочетание в его творчестве традиций классической американской прозы с современными тенденциями и использование приёмов фантастики придают его творчеству ярко выраженное своеобразие, обуславливающее огромную популярность его произведений» [2, с. 6].

Одним из наиболее эффективных приёмов эмоционального воздействия в идиостиле писателя выступают метафоры и сравнения. В своём первом романе «Кэрри» («Carrie») автор показал страдания девочки-подростка. Кэрри болезненно переживает своё взросление и подвергается травле со стороны одноклассников. Описывая ощущения героини, С. Кинг часто использует анималистические образы. Так, на фоне других девочек Кэрри чувствует себя лягушкой среди лебедей («a frog among swans») [3]. Её мать сопоставляется с аллигатором: «That's the ugliest sound I've ever heard in my life. It was like the noise a bull alligator would make in a swamp» [3] («Это был самый мерзкий звук, какой я слышала в своей жизни. Он был похож на звук, какой издаёт в болоте аллигатор») [здесь и далее перевод мой. – А. М.]. Героиня сравнивает преследующих её мальчишек с собаками: «Like sniffing dogs, grinning and slobbering, trying to find out where that smell is» [3] («Как принюхивающиеся собаки, ухмыляются и пускают слюни, пытаются выяснить, откуда этот запах»). Зоологический образ дополняется обращением к обонятельным рефлексам, что акцентирует биологическую основу происходящего.

Образы, апеллирующие к чувствам обоняния, осязания, слуха, заставляют читателя не только представить, увидеть, но и прочувствовать, прожить ощущения героев, испытать то, что испытывают они. Примером синэстетического образа, затрагивающего разные чувства, является описание противоречивых внутренних ощущений героини: «She leaned against the doors, her heart pumping wildly, yet her body as cold as ice cubes» [3] («Она прислонилась к двери, её сердце бешено билось, но её тело было холодным, как кубики льда»).

Как отмечает А.В. Нагорная, в сравнениях С. Кинга «часто “схватываются” наиболее яркие, интересные лингвокультурные тренды и используются остроактуальные лингвокогнитивные модели, что придаёт им необходимую степень свежести» [1, с. 44].

Состояние персонажей сопоставляется с явлениями окружающего их современного мира. Человек может уподобляться машинам. Например: «Trying to stop my mom when she gets a bee in her hat is like trying to stop a Mack truck going downhill with no brakes» [3] («Пытаться остановить мою маму, когда ей что-то взбредёт в голову (дословно: когда в её шляпу залетит пчела) – это всё равно, что пытаться остановить грузовик, съезжающий с горы без тормозов»); «Her face went just as red as the side of a fire truck» [3] («её лицо стало красным, как пожарная машина»).

Для сравнений могут привлекаться персонажи современной массовой культуры, например, заместитель директора мистер Мортон сравнивается с популярным актёром вестернов Джоном Вэйном, примеряет на себя его образ: «He tried to project the image of a lovable John Wayne figure while performing the disciplinary functions» [3] («При исполнении дисциплинарных обязанностей он пытался соответствовать образу обаятельного Джона Вэйна»).

Яркие, часто шокирующие сравнения используются для создания образа страшного мира, полного зловещих ловушек. Обычный плющ уподобляется гротескной руке великана с огромными венами, которая вылезает из земли, чтобы схватить дом: «the ivy looked like a grotesque giant hand ridged with great veins which had sprung up out of the ground to grip the building» [3]. Лицо матери Кэрри напоминает лицо горгульи: «it was a gargoyle's face» [3].

В портрете передаются не особенности внешности героини, а её эмоциональное восприятие другими: «She looked the part of the sacrificial goat, the constant butt, <...>, perpetual foul-up, and she was» [3] («Она выглядела как козёл отпущения, вечная неудачница, <...>, растяпа, такой она и была»).

Интересной разновидностью сравнения является распространение традиционного тропа, который может уже восприниматься как стёртый. Например, привычное выражение «во рту пересохло» С. Кинг превращает в яркое сравнение: «My tongue felt like a little dried-up plant» [3] («Мой язык был как маленькое засушенное растение»).

Метафоры и сравнения часто усилены оценочными эпитетами. Например, негативное отношение матери к изменившемуся телу дочери проявляется в сравнении её груди с «грязными подушками» («dirty pillows») [3]. Резко отрицательная оценочная окраска образа передаёт страх и отвращение, неприятие взросления.

Тропы с парадоксальной, неожиданной образностью позволяют по-новому увидеть обычные вещи, создают эмоциональный подтекст романа С. Кинга.

Список литературы

1. Нагорная А. В. Грани и границы лингвокреативности : языковые эксперименты Стивена Кинга / А. В. Нагорная. – М. : Ленанд, 2019. – 312 с.
2. Шафиева У. Н. Единство фантастики и реальности в творчестве Стивена Кинга : автореф. дис. ... канд. филол. наук / У. Н. Шафиева. – Баку, 2004. – 26 с.
3. King Stephen. Carrie. – Режим доступа: https://royallib.com/read/King_Stephen/Carrie.html#20480 (дата обращения: 14.03.2019) свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХРОНИКИ Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА «НА КРЕСТЦАХ»

Е.Е. Завьялова

На сегодняшний день существует два издания «На крестцах». Первое вышло в 2001 году в Нью-Йорке («Слово-Word») с подзаголовком «Хроника времён Ивана VI Грозного в шестнадцати действиях ста сорока пяти сценах». Второе, сильно сокращённое и переработанное, появилось в 2016 году в Москве («Новое Литературное Обозрение») с подзаголовком «Драматические хроники из времён царя Ивана VI Грозного». Нами анализировался текст, включённый в переиздание, по причине его доступности.

Ю.Б. Векслер дал «Крестцам» весьма удачное жанровое определение «мегадрама» [2, с. 5]. Сам Ф.Н. Горенштейн обозначал произведение как «историко-драматический роман», как «роман-пьесу» (например, в интервью А. Стародубцу [2, с. 5]). М.И. Полянская сравнила «Крестцы» с «Хроникой царствования Карла IX» П. Мериме – и Ф.Н. Горенштейн решил остановиться на этой жанровой дефиниции. Сохранился черновой вариант первой страницы, датированный 1997 годом, на нём написано «*Historic-драматическая хроника. Роман из времён царя Ивана VI Грозного в 16 действиях 135 сценах*», переправлено на множественное число – «драматические хроники» и зачёркнуто «роман из».

Драматические хроники близки к эпосу. Они воспроизводят факты из жизни исторических деятелей или из истории нации во временной последовательности и отличаются законченностью эпизодов. События совершаются «на протяжении многих лет, в различных городах и даже странах. <...> Как и в романах, изображаются многочисленные действующие лица – представители самых различных сословий и классов, многие из которых появляются лишь в отдельных эпизодах» [4, с. 106]. А.А. Аникст характеризует конструкцию драматической хроники как эпическое нанизывание эпизодов [1, с. 608]. Критерий документальности определяет наличие в таких текстах значительного количества «чужого» (исторического) материала.

По воспоминаниям Ю.Б. Векслера, Ф.Н. Горенштейн «говорил, что в романной форме ему бы не удалось достичь стилистического единства, так как речь героев находилась бы в конфликте с современным языком повествования и в результате получился бы кич. Поэтому... [Ф.Н. Горенштейн] и отказался от повествования, от романа, и выбрал чистую драму» [2, с. 10].

Характер разбивки на действия свидетельствует о том, что в каждой части писатель показывает отдельный этап истории государства: зверства опричных войск в I акте, наступление Давлет-Гирея в III, победоносная война с западными государствами в V и т.д. Об этом косвенно свидетельствуют различное число сцен, неодинаковый размер фрагментов. Действие заканчивается, как правило, «ударным» эпизодом. Например, старцы, погребающие на кладбище убитых новгородцев, решают отпустить пойманных каннибалов (I). Толпа признаёт «гулящую жёнку» безумицу Анницу святой и становится перед ней на колени (IX). Занемогшего царя уносят на руках – «*народ молится*» [3, с. 509] (XIII).

Место действия меняется от сцены к сцене: Москва, Новгород, Тверь, Псков, Варшава, Краков, Бахчисарай и т.д. Лишь в конце (в XIV, XV актах) локус ограничивается палатами Кремля: немощный царь уже не руководит военными действиями, не разъезжает по государству. Его опочивальня, теремная палата, Успенский собор неоднократно оказываются в фокусе внимания, что легко объяснить прагматически: многие важные вопросы решались именно там. Некоторые повторы носят символический характер. Например, возвращение на Пыточный двор в Москве или повышенное внима-

ние к площади Пожар в Китай-городе и к Варваринскому крестцу (здесь описываются массовые сцены, воспроизводится столкновение мнений и желаний множества действующих лиц).

Две сцены с Анной Колтовской противопоставлены по характеру отношения Ивана к жене: в 36-й царь обнимает, целует молодую супругу, явно доволен ею; в 46-й раздосадован самим фактом появления женщины, отвечает «*сердито*» [3, с. 164] и «*раздражённо*» [3, с. 164], называет её «незванна» [3, с. 164]. Дважды упоминается Волховский мост, изображаются два шествия: сцена 4 – помпезная встреча государя Пименом, заканчивающаяся унижительным для новгородцев посрамлением архиепископа, сцена 45 – крестный ход в честь победы над татарами и провозглашение Иваном отмены опричнины; элементы композиции расположены зеркально. Ещё одно доказательство выверенной структуры – упоминание в начале и в конце произведения о Филиппе Колычеве. Государь приказывает задушить митрополита и предать его имя забвению, а после смерти Ивана IV невинно убиенного старца причисляют к лику святых. Значимо и то, что действие мегатрагедии обрамляют сцены в обители – Отроч монастырь в Твери и Николаевский монастырь в Тихоновой пустыни.

Как правило, картины чередуются по принципу **контраста**. Избиение духовников сменяется встречей царя епископом Пименом (мантия, кресты, иконы) [3, с. 41]. За скоморошскими плясками следуют пытки новгородских «заговорщиков», подвешенных на дыбах [3, с. 48]. По окончании ласкового разговора царевича Ивана с беременной женой Еленой невестку встречает царь: Грозный отчитывает её за неприличный вид («А знаешь ли, по православным понятиям женщина считается вполне одетой, если на ней не менее трёх рубаш?» [3, с. 418]), срывает с шеи Елены ожерелье, избивает посохом. Ф.Н. Горенштейн держит читателя в напряжении буквально с первых страниц. Взвинченностью ситуаций мегатрагедия напоминает романы Ф.М. Достоевского, страстностью тона незримо присутствующего автора – публицистику А.И. Солженицына.

Последний акт (XVI), обозначенный как «эпилог», важен для понимания писательской концепции истории. Иван IV умер, но злодеяния продолжают. Процвечают взяточничество, разбой, крестьяне умирают с голода, горожане разоряются, приближённые к царю богатеют. Фразы пробивающегося к трону Годунова всё больше напоминают те, что ранее произносил Грозный. Как и поступки.

Две заключительные части действия Ф.Н. Горенштейн выстраивает в ином ключе. В массовой сцене на Варваринском крестце Василий Блаженный открывает толпе «двойное» изображение, чудотворная икона оказывается личиной, крестьянин из толпы кричит: «Православные, опомнитесь, глядите, чёрт! На доске под святым изображением нарисован чёрт! Мы чёрту молились! (*Общее смятение, крики.*)» [3, с. 641]. В интервью А. Стародубцу писатель назвал указанный эпизод «очень важным» [2, с. 11]. Люди наконец начинают узнавать, как всё было на самом деле. Василий Блаженный успокаивает присутствующих: «Есть на Руси святые, и Мать Божья не покинула Русь» [3, с. 643], «*Входит Анница с младенцем на руках, окружённая детьми разного возраста...*» [21, с. 643] (дети здесь – аллегория надежды, будущего).

В последней сцене рассказывается о книгописцах, не желающих сочинять житие «Ивана Бешеного» [3, с. 657]. Показан старец Герасим Новгородец, тайком создающий настоящую летопись про «Ивана-мучителя» [3, с. 664]. Так, апофеозом исторической памяти и чествованием истинного таланта заканчивается мегатрагедия Ф.Н. Горенштейна.

Большинство ремарочных описаний не детализированы. Некоторые – подсказывают ход мысли автора. Перечислим **варианты преодоления ограничений, накладываемых сценическим искусством**:

1. Ф.Н. Горенштейн не выводит на сцену животных. Звуки, ими издаваемые, периодически слышатся «из-за кулис».

2. Другие варианты «закулисных» звуков также активно используются писателем: «Слышен шум» [3, с. 237], «Слышен стук разбиваемой стены» [3, с. 244], «Слышен шум и крики, выстрелы» [3, с. 597], «Крики и шум сражения совсем рядом» [3, с. 351] и т.д.

3. Слова действующих лиц, разъясняющие происходящее: «Первый (умилённо). По случаю победы над басурманством площадь Пожар-на-рву ныне Красная и торжественная. Второй. Царя с боярами да митрополита с иереями ждём у Лобного места» [3, с. 174].

4. «Представления» новых действующих лиц: «Третий. Глядите-то! У помоста главный царский бирюч, тчец царский Сафоний, рече про праздник победный» [3, с. 175].

5. Самопредставления: «Иван Жигальцо. <...> Я, Иван Жигальцо, нищий старец» [3, с. 80].

6. Комментирование событий, «видимых» сторонними наблюдателями: «Второй из народа (умилённо). По давнему обычаю архиепископ Пимен со своим собором, с крестами и иконами стал у часовни Чудовского креста встречать государя» [3, с. 41]; «Сафоний. Царь ступил на камку и бархат алый, из Фроловских ворот на торжества постеленные» [3, с. 179]; «Третий. Благоверный царь взошёл на помост у Лобного места да сел на стул» [3, с. 180]; «Первый из народа. Глядите, медведь юрода не взял! Облизал лишь руки да лицо, да пошёл прочь» [3, с. 197].

7. Классический приём – взгляд в окно: «Фёдор (молится). “Отче наш, иже еси на небеси...” (Плачет. Слышен сильный шум и тяжёлые удары. Фёдор в испуге подбегает к окну.) Ворота кремлёвские ломают! <...> (в испуге мечется по палате, подбегает к окну). Огромная толпа, много людей, чернь!» [3, с. 598].

8. И менее привычный – взгляд через подзорную трубу: «Иван (смотрит в оптическую трубу). Хорошо идёт ертаул со сторожевым Малютиным полком. А крепость стоит, словно пустая, словно нет даже людей, и даже ни один человеческий голос не раздаётся из неё» [3, с. 231] (во время штурма Пайды).

9. Повествование о том, что произошло ранее: «Первый посол. <...> Мы, послы, были свидетелями, как русский царь возвращался в Москву из своего новгородского похода. Он сидел на коне с луком за спиной, а на шее коня была привязана собачья голова. Возле него ехал шут на быке» [3, с. 83]; «Афанасий Вяземский. <...> Вчера царь призвал меня к себе, говорил со мной ласково, а тем временем по его приказанию были перебиты мои домашние слуги» [3, с. 99].

10. Рассказ о том, что планируется, ожидается в будущем: «Иван. <...> Ныне же, подъехав к Пскову ночью, поспим тут в Люботове в монастыре Святого Николая» [3, с. 75]; «Четвёртый горожанин. <...> А казнённые стоять будут привязаны наги к столбу, пока не истлеет плоть и не распадутся кости, али не расклюют их птицы» [3, с. 108] (о грядущей расправе на Поганой луже).

Ф.Н. Горенштейн далеко не всегда избегает сюжетов, которые **невозможно поставить на подмостках** без помощи проектора. Например, в сцене 13: «Новгород. Ночь. Кладбище у церкви Рождества-на-Поле. Горит большой костёр. У костра греется разнообразный народ. Стоят сани и телеги с мёртвыми телами. Кучи тел лежат на земле. Старцы погребают трупы» [3, с. 79]. Или в сцене 16, когда на Рыночную площадь выводятся 300 осуждённых (слишком много для театра), потом 184 из них отпускаются [3, с. 110–111]. И в эпизодах истязаний, столь часто повторяющихся в драматических хрониках. Избиения дубинами толпы пленённых духовников [3, с. 40]. Попытки огнём: «Опричники зажигают огонь на голове у нескольких узников. Те вопят» [3, с. 50], еретик Серапиониче в подождённом берестяном колпаке проклинает царя «с охваченной огнём головой» [3, с. 508]. Отсечение голов у Микешки с Федосицей [3, с. 67], у печерского игумена [3, с. 76]; отрубание рук и ног у пермского воеводы Алексея Иванова [3, с. 502]. Разрезание на

части Висковатого [3, с. 113]. Массовая сцена расправы на берегу Волхова [3, с. 71–73]. И проч.

В ряде эпизодов можно вести речь о явной **установке на восприятие реципиентом текста**, а не картин и звуков. Портрет Ивана обрисовывает австрийский посол: «В свои сорок пять лет он полон сил и довольно толст. Также и внешне красив: у него высокий рост, у него длинная густая борода рыжего цвета с черноватым оттенком, бритая голова, крепкие плечи. Более всего меня покоряет его царственная осанка. Однако притом на лице его большие бегающие глаза, которые смотрят иной раз с тревогой и испугом» [3, с. 142]. Елена обращает внимание царевича Ивана на свои украшения: «Сие запястье-браслет, мой любимый супруг, я для тебя надела, из жемчуга и дорогих камней, и сию красную шёлковую сетку на волоса. Не правда ли, красива сетка?» [3, с. 417]. Иван подробно перечисляет, что изображено на картине, которую ему подносят: «Многочисленные торжества, небесные конные и пешие воины,двигающиеся по отрогам гор, переходящие в пласты земли. (*Подходит к картине.*) В средней части – пешие воины, среди них сия огромная фигура конного. То – великий князь Владимир Мономах, облачённый в венец и бармы, в руках держит скипетр и крест. За ним – воины, возглавляемые Владимиром Святославичем и его сыновьями Борисом и Глебом, тут, сверху, – конница во главе с Александром Невским и Дмитрием Донским...» [3, с. 560–561]. И т.д. Примечательно в данном контексте наличие нескольких указаний на обонятельные, осязательные ощущения, которые невозможно уловить из зрительного зала.

Случаи нарушения Ф.Н. Горенштейном законов театрального представления доказывают, что обращение писателя к драматической форме носит условный – традиционалистский – характер. Думается, что для автора была важна **стилистическая преимущество**, как когда-то для А.С. Пушкина, решившегося «перепоставить» «Бориса Годунова». И эффект дистанцированного восприятия сценического образа. Возможно, поэтому в конце каждой сцены помещена ремарка «завес».

Список литературы

1. Аникст А. Послесловие к «Генриху IV» / А. Аникст // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1959. – Т. 4. – С. 607–623.
2. Векслер Ю. Б. Писатель и история. К первой публикации в России «Избранных сцен» из романа-драмы Фридриха Горенштейна «На крестцах» / Ю. Б. Векслер // Горенштейн Ф. Н. На крестцах. Драматические хроники из времен царя Ивана IV Грозного. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – С. 5–18.
3. Горенштейн Ф. Н. На крестцах. Драматические хроники из времён царя Ивана IV Грозного / Ф. Н. Горенштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 696 с.
4. Гуляев Н. А. Теория литературы в связи с проблемами эстетики / Н. А. Гуляев, А. Н. Богданов, Л. Г. Юдкевич. – М. : Высшая школа, 1970. – 380 с.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ

М.В. Норец

Жанр фэнтези на данный момент переживает период своего расцвета, порождая множество направлений не только как явление сугубо литературное, но и как отдельный культурный феномен, способный отразить в себе самые разные аспекты человеческого мышления и мироощущения. Кинематограф и компьютерные игры, живопись и музыка в жанре фэнтези, ролевые игры как современный продукт жанра фэнтези активно развиваются по законам данного литературного жанра, что даёт толчок к созданию новых направлений в культурной жизни современного общества. Всё это делает жанр фэнтези уникальным и вместе с тем весьма значимым явлением современной действительности. Подобного динамизма и широты распространения пока не достиг ни один жанр литературы.

Когда возникает такая жанровая широта, какой обладает фэнтези, вопросы классификации и определения принимают довольно сложный характер. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия «Кругосвет» даёт следующее определение термину «фэнтези»: «Фэнтези – разновидность фантастики, конструирующая фантастическое допущение на основе свободного, не ограниченного требованиями науки вымысла, главным образом, за счёт мистики, магии и волшебства. Имеет глубокие и прочные корни в литературных традициях разных времён и народов, вплоть до древнейших, но как определённый жанр сложился в XX в.» [8].

Похожее определение даёт литературная энциклопедия терминов и понятий: «Фэнтези (англ. "fantasy") – вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет "логической" мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению. <...> Предпосылки фэнтези – в архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, в европейском рыцарском романе и героических песнях, и без опоры на этот пласт мировой культуры, куда следует отнести также творчество романтиков XIX в., оккультно-мистическую литературу второй половины XIX в. и начала XX в., в полной мере фэнтези понять нельзя. Герой фэнтези, сражаясь с чудовищами, встречающимися ему на пути, сталкиваясь с разнообразными препятствиями, напоминает героя мифа, выполняющего сакральный ритуал инициации, превращения ребёнка во взрослого мужчину» [3].

Таким образом, очевидно, что фэнтези определяют как разновидность фантастики, однако фэнтези стоит на стыке фантастики, сказки и эпоса. В отличие от научной фантастики, фэнтези не стремится объяснить мир, в котором происходит действие произведения, с точки зрения науки. Сам этот мир существует гипотетически, часто его местоположение относительно нашей реальности никак не оговаривается: или это параллельный мир, или другая планета, и его физические законы могут отличаться от земных. В таком мире может быть реальным существование богов, колдовства, мифических существ (драконы, эльфы, гномы, тролли), привидений и любых других фантастических сущностей. В то же время принципиальное отличие чудес фэнтези от их сказочных аналогов в том, что они являются нормой описываемого мира и действуют системно, как законы природы [7, с. 434].

На данный момент существует множество разновидностей фэнтези: научное фэнтези (фэнтези с элементами научной фантастики), детективное фэнтези (с элементами детектива), технофэнтези (наука и магия существуют параллельно или трансформируются друг в друга), магический реализм (описывает мир магии в реалистичной

манере), героическое фэнтези (стиль «меча и магии», по сути это модернизированная форма средневекового рыцарского романа), эпическое фэнтези (его также называют «высокое фэнтези» – сюда относится трилогия «Властелин Колец»), тёмное фэнтези (стык между готикой и фэнтези), а также игровое фэнтези, историческое фэнтези, юмористическое, эротическое, поэтическое и другие виды.

Значительная часть вымышленных миров и сюжетов в фэнтези построена на архетипах – стереотипных, сформированных предшествующей культурой образах и ходах. Так, например, в большинстве вымышленных вселенных фигурирует определённый набор мифических существ, или рас. Большинство из них заимствованы из мифологии, образы некоторых были придуманы либо переработаны из мифологических писателями (например, Дж. Толкиеном) и использованы его последователями. Наиболее популярными существами (расами) жанра фэнтези являются эльфы (англ. «elves»), гномы (англ. «dwarves»), орки (англ. «orcs»), или гоблины (англ. «goblins»), полурослики (англ. «halflings»), тролли (англ. «trolls»), или огры (англ. «ogres»), заимствованные из средневековой мифологии стран Европы [4, с. 282].

Кроме этого, в мирах фэнтези часто фигурируют одни и те же мифологические существа, заимствованные преимущественно из греческой, скандинавской или – в славянском фэнтези – славянской мифологии: драконы, великаны, единороги, русалки, кентавры, минотавры, химеры, мантикоры и др. В японской, китайской, корейской и стилизованном под мифологию дальнего востока фэнтези фигурируют существа, заимствованные из дальневосточной мифологии – кичуне, нэко (девушка-кошка), тэнгу и им подобные [5, с. 164].

Обращает на себя внимание тот факт, что фэнтези, являясь словно продолжением мифологии и освещая жизнь и явления, прежде всего, нереального мира, воспринимается современными исследователями как способ отражения действительности или способ восприятия действительности. Если в древности мифология имела одну из основополагающих установок – объяснение мира, то жанр фэнтези со всеми его мифологическими заимствованиями воспроизводит существующий мир как бы в новом измерении, ничего не пытаясь объяснять, а лишь допуская многомерность и вариативность нашего мира, в котором главное – безграничность человеческой фантазии. Таким образом, жанр фэнтези проявляет себя как показатель культурного и психологического развития общества, в котором допускается смешение традиций и современных открытий, но это воспринимается как своего рода игра в реальность или продолжение реальности, как отражение «взрослой» действительности в «детском» сознании.

Список литературы

1. Демидова Е. О. Фэнтези как жанрово-тематический канон массовой литературы в России / О. Е. Демидова // Yearbook of Eastern European Studies. – 2016. – № 6. – С. 189–203.
2. Лебедев И. В. Проблема жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы / И. В. Лебедев // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 3. – С. 362–368.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин ; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М. : Интелвак, 2003. – 1596 стб.
4. Начинкина М. А., Норец М. В. Жанровая структура жанровой модификации «Фэнтезийный стимпанк» / М. А. Начинкина, М. В. Норец // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход : мат-лы I науч.-практ. конф. (27–29 апреля 2017 г., г. Симферополь). – Симферополь, 2017. – С. 281–285.

5. Норец М. В. Лексико-семантические поля реалий фэнтези в произведениях Дж. Толкиена и Р. Сальваторе // М. В. Норец, Ю. Л. Лавренюк // Культура народов Причерноморья. Филологические науки. – Симферополь. – 2014. – № 277. – С. 162–165.
6. Норец М. В. Теоретические основы жанровой структуры / М. В. Норец // Научный поиск в современном мире : сб. мат-лов XI Междунар. науч.-практ. конф. – Махачкала : Апробация, 2016. – С. 131–132.
7. Норец М. В. Особенности жанровой структуры фантастики / М. В. Норец, В. В. Семенова // Аллея науки. – 2018. – Т. 1, № 2 (18). – С. 432–436.
8. Фэнтези // Энциклопедия Кругосвет. – Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/FENTEZI.html (дата обращения 28.03.19), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

О ФЕНОМЕНЕ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ФЭНТЕЗИ

Р.Э. Растунцев

Скандинавская мифология давно перестала быть локальным явлением и далеко вышла за границы Скандинавского полуострова. Архетипические образы, которые она подарила миру, настолько часто встречаются в роли элемента современной культуры, что ни у кого не вызывает удивления, например, образ Фенрира – Ужасного Волка или Локина на телеэкране или в книге. Даже если эти образы будут иначе выстроены и получают современную интерпретацию, связь с традиционной мифологемой останется заметна, а в сознании массового потребителя закрепится именно тот образ, который покажется ему наиболее интересным и запоминающимся. Традиционная мифологема может утратить определённые черты: будет облегчено её восприятие, сглажены моменты, которые могли бы шокировать или разочаровать массового любителя, но и в свою очередь появятся новые элементы, способные вдохнуть в неё «вторую жизнь».

По мнению П.В. Паулюса, «феномен культурного архетипа обладает рядом базовых характеристик, делающих его универсальной категорией...»[3, с. 23]. Таким образом, архетип определяется своей универсальностью и гибкостью, что позволяет интерпретировать его в различных национально-культурных традициях, изменяя или добавляя к его базе функции и черты, необходимые автору. Скандинавские мифы, сочетающие в себе многообразие существ и возможность сосуществования различных миров в одной плоскости, стали широко использоваться и в литературе. Это способствовало развитию такого жанра литературы, как фэнтези; всё чаще и чаще на полках книжных магазинов появляются фэнтезийные тексты, их число растёт в геометрической прогрессии, что подчёркивает актуальность выявления возможных причин обращения современных авторов к скандинавской мифологии.

Популярность фэнтези в нашей стране остаётся устойчивой уже несколько десятилетий, проявляясь в интересе к произведениям классиков жанра и современных авторов. Начиная свой путь от древнегреческих мифов и эпоса средневековья, для современного человека фэнтези становится далеко не только литературным жанром. Кинематограф, живопись, компьютерные и настольные игры – это лишь часть тех сфер жизни, в которых фэнтези проявляет себя на данный момент. В 1960–1970 гг. быстро нарастающая популярность фэнтези в литературе дала жизнь новому явлению – ролевой игре. Под понятием «ролевая игра» понимается «игра развлекательного назначения, вид драматического действия, участники которого действуют в рамках выбранных ими ролей, руководствуясь характером своей роли и внутренней логикой среды действия; вместе создают или следуют уже созданному сюжету» [1, с. 657]. В свою очередь ролевые игры своей приобретённой популярностью снова подогрели интерес к жанру фэнтези в литературе. Компании, отвечающие за выпуск игр, начинают издавать книги, в основе сюжета которых лежат их фантастические вселенные [5, с. 269]. Но так было на Западе.

Настоящий интерес в рамках русской литературы к скандинавской мифологии впервые зарождается в символизме. К скандинавским образам обращаются крупнейшие его представители (В.Я. Брюсов: стихотворения «Бальдеру Локи», 1904 и «Пророчество о гибели азов», 1916; А.А. Блок: поэма «Соловьинный сад», 1914–1915). Как отмечает Л.С. Гульба, основываясь на мнении Г.Н. Шелогуровой, «...пик волны увлечения “северной” литературой в обществе русской интеллигенции приходится на 1900–1910 гг. Не менее живой интерес проявляют, в частности символисты, и к мифу. Ощущение

всеобщей зыбкости и неустойчивости, характерное для рубежа веков, побуждало писателей к поиску незыблемых основ мироздания. Таким основанием была мифология, поскольку миф сочетает в себе элементы памяти и фантазии, проводит важную для символизма идею преемственности»[4, с. 336]. Из этого утверждения становится понятно, что любое время, отмечающееся особыми изменениями в общественной жизни и перестройкой сознания, сопровождается хаосом и путаницей, но ведёт человека к истокам, заставляет посмотреть на опыт предыдущих поколений и, возможно, реинтерпретировать его.

После 1920-х годов интерес к скандинавской мифологии в нашей стране начинает медленно угасать на фоне зарождения нового политического строя. После утверждения в нашей стране соцреализма в 1930-х и вплоть до падения железного занавеса в конце 1980-х появление произведений с включением в них скандинавских архетипов было ограничено. С началом нового исторического этапа ещё советский человек увидел, насколько многообразен мир, постепенно открывая для себя культурное наследие других стран. В настоящее время, когда в России отчётливо ощущаются процессы глобализации, интерес к осмыслению разнообразных явлений мировой культуры возрастает. В частности, всё чаще в центре внимания оказывается скандинавская мифология – экзотизм, наиболее полно сохранённый и универсальный, потенциал которого неиссякаем.

Популяризация мифологии часто имеет явные черты массового развлечения, сталкивая исторически сложившиеся ментальные концепты определённой народности с интересами современного общества. Отсюда вытекает сразу несколько возможных причин обращения к мифологическому наследию, которые, с одной стороны, сближают две ментальности: славянскую и скандинавскую, а с другой стороны, дифференцируют.

Как отмечает Ю.И. Семенов в статье «О русской религиозной философии конца XIX – начала XX века», основным механизмом развития религиозно-философской мысли, начиная с IX века и до момента распространения христианства (вплоть до XI века), оказывается мифология: мифы становятся одной из основных форм повествования, заключая в себе весь исторический опыт определённого социума и выработанный его индивидуальный характер [6, с. 16]. Существует научная концепция родства всех языческих верований, доказывающая теорию о существовании изначально общей индоевропейской цивилизации, которая вследствие территориального разделения на множество социумов дала им выработать собственные представления о мире. Из этого следует, что любая мифология – «особая форма человеческого сознания, способ сохранения традиций в беспрестанно изменяющейся действительности» [2, с. 509]. В её основе должно находиться представление человека о мире, его строении, о том, как элементы мира связываются между собой.

Таким стержнем для славянской и скандинавской мифологии, как выходцам из одной индоевропейской цивилизации, становится образ Древа Мира [5, с. 270] – Мировое Древо у славян и ясьень Иггдрасиль у скандинавов. Этот образ – центр вселенной, её основа, которая держит на себе все в представлении человека тех веков существующие миры. В свою очередь, мифологические системы скандинавов и славян предполагают троичную структуру, позволяющую поделить Древо на небесную, земную и подземную части, каждая из которых населена определёнными жителями: небесная – богами, земная – людьми, подземная – нечистью. Объединяют их и функции, которые выполняют жители того или иного мира. Боги – всемогущие деятели, хранители гармонии; люди – смертные, жизнь которых определяется решением богов; нечисть – антагонисты, пытающиеся нарушить гармонию жизни.

Приведённые выше факты подтверждают схожую природу построения скандинавской и славянской мифологических систем. Современный человек накладывает одну мифологию на генетически родную ему, и именно на сходстве основ построения происходит анализ и идентификация их как ментально схожих. Это и объясняет одну из

причин интереса современных людей к скандинавскому мифологическому наследию, из-за которой не происходит отторжения одного культурного явления в отражении другого. Тем не менее, в сознании человека эти системы не отождествляются в силу различия мифологем, что и является тем самым дифференцирующим фактором. На стыке двух культур в сознании русского человека происходит зарождение интереса к скандинавской мифологии, который усиливается иными механизмами популяризации: популяризацией блокбастеров, агрессивной рекламой и т.д.

Список литературы

1. Деникин А. А. Звуковой дизайн в видеоиграх. Технологии «игрового» аудио для непрограммистов / А. А. Деникин. – М. : ДМК Пресс, 2012. – 696 с.
2. Митрохин Л. Н. Мифология / Л. Н. Митрохин // Философия : энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М. : Мысль, 2004. – С. 509–511.
3. Паулюс П. В. Скандинавский миф как архетипическая конструкция в поле современной экранной культуры / П. В. Паулюс // Инновации в науке. – 2017. – № 4. – С. 22–25.
4. Гульба Л. С. Скандинавская мифология в творчестве В. Брюсова и А. Блока / Л. С. Гульба // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 2. – С. 335–340.
5. Рубанец О. Б. Скандинавская мифология в современной английской и американской литературе жанра фэнтези / О. Б. Рубанец // Царскосельские чтения. – 2016. – № 20. – С. 268–271.
6. Семёнов Ю. И. О русской религиозной философии конца XIX – начала XX века / Ю. И. Семёнов // Философия и общество. – 1997. – № 4. – С. 1–26.

КОМИКС КАК ЖАНР ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В.И. Гресь

Мир литературы многообразен и широк. Авторы делают всё возможное, чтобы привлечь внимание читателя. Комикс является одним из не до конца признанных жанров, но, тем не менее, пользуется сумасшедшей популярностью как среди детей, подростков, молодёжи, так и среди людей старшего возраста. Наиболее востребованы комиксы в Америке. Их сюжеты известны наизусть, а герои имеют прецедентный характер. В чём же причина такой сильной тяги к историям в рисунках?

«Комикс», с английского «Comic book», означает – смешная книга. Он сочетает в себе значительный объём информации и максимальную простоту восприятия. Основная идея – история, рассказанная изображением [1, с. 1]. Под вербальными компонентами понимается буквенный текст, всё речевое единство в рамках комикса. Выделяются два подвида: речь персонажей и авторская речь (включающая титры, заголовки, авторское резюме, комментарии ко всему комиксу или к отдельным эпизодам) [4, с. 66].

Американский комикс возникает в конце XIX века. Первым автором считается Ричард Фелтон Аутколт. В 1895 г. в американской газете «Pease» помещена чёрно-белая карикатура про застенчивого парня в рубашке; это кладёт начало целой Вселенной в будущем. Изначально печатаются небольшие стрипы в газетах. Например, первый комикс, вышедший отдельным изданием «The Yellow Kid in McFadden's» Ричарда Аутколта, ранее публиковался в «New York World» и «New York Journal».

С момента возникновения комикс развивается и в направлении детской литературы, и в направлении взрослой (детективные комиксы, сатирические журналы) [4, с. 65]. Популярность жанр начинает набирать в начале XX века, становясь одним из ведущих в массовой культуре. В 1938 г. наступает пик востребованности комиксов, читатели знакомятся с Суперменом, Капитаном Америкой, Бэтменом, с изданием «DC Comics». Сильное влияние на авторитетность героев оказывает Вторая мировая война: хочется верить в чудо и в людей с необычными талантами, которые решат проблемы страны и встанут на защиту граждан.

Едва ли не главенствующую позицию в системе образов подобных произведений занимает антагонист. Все сюжеты о супергероях построены на противостоянии добра и зла, в борьбе с врагами проявляются суперспособности. На популярность комиксов работает следующий психологический фактор: людям нравится верить в сверхъестественные силы, которые избавляют обывателей от проблем, супервоинов, которые могут защитить, и просто – в то, что мир не такой «серый», каким представляется.

После окончания войны популярность жанра идёт на спад, 1955 г. считается концом «Золотого века». Но в 1956 г. наступает «Серебряный век», в это время люди узнают о «Marvel»: Фантастическая четвёрка, Тор, Железный человек и Люди икс поражают публику; в произведениях начинают подниматься такие социальные проблемы, как алкоголизм и наркомания.

Примером произведений такого типа может служить серия комиксов «Люди Икс», которая начала выходить в 2001 г. Её главные герои – подростки, они переживают трудный период в жизни. Основная аудитория, на которую рассчитаны истории, – молодёжь, поэтому внимание к такому сюжету оправдано. Обнаружив свои сверхспособности, персонажи ведут себя по-разному: кто-то напуган, кто-то хвастается, а кто-то – находит контакт с себе подобными и принимается спасать мир. Разрозненно существовать мутанты не могут, поэтому появляется персонаж, занимающий место лидера: самый сильный, самый старший и умный телепат Чарльз Ксавье. Лидеру необходимы помощники, чтобы контролировать группу, находить новых мутантов, помогать им

осваиваться и перерождаться. У команды появляется свой логотип, единомышленники ощущают взаимную ответственность.

В XXI веке популярность приобретают комиксы стран Азии [4, с. 64].

Непроходящий интерес людей к подобной продукции отчасти можно объяснить простотой жанра. Текст построен на комбинации двух уровней коммуникации: визуальной и вербальной [3, с. 210]. Содержание ненавязчивое, информативное, с красивыми иллюстрациями. Комикс всегда запоминается при помощи экранного мышления, поэтому картинка должна быть яркой.

По мнению Е.В. Козлова, использование цвета в комиксе может выполнять следующие функции:

1. Реалистическую (или функцию аналогии), заключающуюся в установлении соотношения между окраской изображений и цветом изображаемых предметов в действительности. Чем более реалистична цветовая гамма произведения, тем лучше оно укладывается в концепцию конформистского видения мира, которая проявляется в максимально строгом и объективном отражении референта, в роли которого выступает окружающая действительность. Преобладание этой функции в комиксе может рассматриваться как средство снятия трудностей в процессе интерпретации.

2. Символическую, которая заключается в варьировании цвета в зависимости от индивидуальной авторской философии или художественной концепции конкретного произведения в соответствии с принятой в данной культуре сигнификации (например, белый – цвет праздника в Европе и траура в Индии). Как утверждает П. Массон, «в комиксе цветовой символ распознаваем лишь благодаря значительному повторению конкретного цвета» [5, с. 45].

Сегодня комикс является универсальным жанром: он сродни кино, к тому же развивает оба полушария головного мозга. Комикс уникален, совмещает графику и повествование. Визуализация текста помогает читателю сформировать его собственное мировосприятие.

Список литературы

1. Гимранова А. Комикс является универсальным жанром / А. Гимранова. – Режим доступа: god-literatury.ru (дата обращения 17.09.2015), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
2. Козлов Е. В. Комикс как явление лингвокультуры : знак – текст – миф / Е. В. Козлов. – Волгоград : ВФ МУПК, 2002. – 219 с.
3. Новиков О. Г. Формирование идеологии африкано-американского движения «Власть чёрным» в 50–60-е годы : автореф. дис. ... канд. истор. наук / О. Г. Новиков. – М., 2003. – 23 с.
4. Скаф М. В. Традиции последовательного визуального повествования в США : этапы, жанры, поэтика / М. В. Скаф // Детские чтения. – 2013. – № 2. – С. 63–82.
5. Скаф М. В. Визуальная литература. Фигуры речи и тропы / М. В. Скаф // Детские чтения. – 2014. – № 2. – С. 209–219.

РЕЦЕПЦИЯ ДЕБЮТНОГО ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА: ПРОТИВОРЕЧИЯ МЕЖДУ МАССОВЫМ ЧИТАТЕЛЕМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ СООБЩЕСТВОМ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ КНИГИ Ю НЕСБЁ «НЕТОПЫРЬ»)

А.В. Жилина

Принято считать, что детектив – литература второго и даже третьего сорта, за них не дают престижных литературных премий, не перечитывают, если это не произведение Чарлза Диккенса или Фёдора Михайловича Достоевского. Но, несмотря на это, многие ценители изящной литературы порой не могут заснуть без хорошего детектива на ночь. И как бы ни хотели знатоки вытеснить детектив за пределы художественной литературы, сделать это невозможно – художественность неотделима от детектива, как неотделим детектив от литературы вообще. Вопрос лишь в качестве конкретного текста.

Серия романов о норвежском полицейском Харри Холе насчитывает десять книг. Википедия ставит его имя в один ряд с Шерлоком Холмсом и Эркюлем Пуаро. Прошло больше десяти лет с выхода первой книги Ю Несбё, успех автора у массового читателя очевиден и подтверждён недавней экранизацией «Снеговика». А начиналось всё с «Нетопыря». В статье мы рассмотрим, как был принят первый роман Несбё читательской аудиторией и профессиональным литературным сообществом.

«Нетопырь» – первый роман Ю Несбё, вышедший в 1997 году и получивший положительные отзывы критиков, а также премию «Лучший норвежский детективный роман года»; а в 1998 г. – премию «The Glass Key Award» в номинации «Лучший скандинавский детективный роман». Сразу три авторитетные британские газеты высоко оценили первую работу начинающего автора: «Independent», «Sunday Times», «Sunday Sun» [1].

На лэндинге книги сайта издательской группы «Азбука-Аттикус» размещена цитата американского писателя, автора детективных романов о Гарри Босхе, Майкла Коннелли: «Ю Несбё – мой новый фаворит, а Харри Холе – мой новый герой». Странно видеть такой отзыв от профессионала, подобное высказывание скорее характерно для обывателя, любителя детектива, чем для коллеги по цеху: в чём именно заключается удовольствие, что получит читатель от прочтения «Нетопыря», по мнению Майкла Коннелли? В сети мы не нашли ответа, но столкнулись с другим явлением: хвалебная реплика растиражирована и англоязычными сайтами. Очевидно, что издательство и книжные интернет-магазины заинтересованы в продвижении новой книги и рецензии, размещённые на подобных интернет ресурсах, будут носить положительный характер: «“Нетопырь” – выдающееся, не имеющее аналогов в этом жанре произведение, и темп, заданный Ю Несбё в его дебютной книге, заставляет вас с нетерпением ждать новых детективных романов с Харри Холе в роли главного героя», – Kristeligt Dagblad [4].

Российский литературный критик Г.Л. Юзефович считает «что романы Несбё о сыщике Харри Холе – абсолютная вершина детективного жанра», и в своей статье «Почему этим летом надо прочесть “Жажду” Ю Несбё (а заодно перечитать десять предыдущих романов о сыщике Харри Холе)» приводит в защиту своего мнения шесть аргументов: лучший герой, идеальный антураж, самый страшный злодей, безупречный сюжет, аттракцион писательской щедрости, богатство культурных аллюзий [10].

И если в Г.Л. Юзефович говорит обо всей серии сразу, не выделяя отдельно «Нетопырь» (но и не исключая его), то Энди Хобан, автор рецензии в «Sunday Express», основывается исключительно на первой книге, пишет, что любой, кто впервые знакомится с творчеством норвежского писателя, получит большое удовольствие от прочтения первого романа о Харри Холле [9].

Не так однозначно мнение массового читателя. На русскоязычной версии сайта интернет-магазина «Ozon.ru» опубликовано 15 отзывов на роман «Нетопырь». Лишь пятеро читателей поставили роману высшую оценку – пять звёзд. Остальные рецензенты говорят о скучности, затянутости текста: «Да такой детективной ваты, как в этой книге катают ежедневно во всех издательствах по всему миру. Где же изюминка? Поэтому у меня остались крайне противоречивые чувства. Вроде бы развязка драматичная, но в целом среднестатистический детектив» [2].

Мнения читателей противоречат друг другу, одни пишут о своём разочаровании, о слабо продуманной системе персонажей, отсутствии стиля: «Причины убийств не раскрываются, просто выдернут из повествования персонаж и назван убийцей. О том, что у книги есть стиль и слог вообще не приходится говорить» [2]. И тут же: «После прочтения возникает желание прочесть все книги о приключениях Харри Холе. Несбё выдаёт закрученные сюжеты, а лёгкий слог делает чтение особо приятным» [2].

Интересно сравнить отзывы российской читательской аудитории с отзывами на англоязычном книжном веб-сервисе «Goodreads»: всего 300 оценок, из них пять звёзд поставило 39 человек, четыре звезды – 99, три звезды – 109, две звезды – 39, одна звезда – 14.

Большинство англоговорящих читателей вторят российским – книга скучная и затянутая, некоторые не смогли дочитать её до конца: «Остановился на 80 странице. Слишком скучно». Сходятся читатели из разных стран и в том, что первая книга Несбё значительно уступает последующим: «Если бы это был первый роман Ю Несбо, который я прочитал, я бы не прочитал другой. Отвратительный» [3].

Читатели легко обошлись бы без «аттракциона писательской щедрости», в данной книге представленном обилием фактов об истории и культуре Австралии, «не имеющим прямого отношения к сюжету» [2].

В отличие от отзывов на русских сайтах, рецензии англоязычных читателей пестрят довольно резкими выражениями: «Есть плохие книги, есть книги, которые заставляют вас усомниться во времени, затраченном на чтение, и есть ещё это дерьмо».

Читатели, поставившие наибольшее количество звёзд, не дают критической оценки детективу, ограничиваются эмоциональными возгласами «Великолепный дебют!», «Не пропустите!», «Лучшая серия нуар, которую я когда-либо читал!» и т.д.

Сам Несбё признаётся, что ему важно было просто начать писать, написать любую книгу и успеть сделать это за отпуск: «Детектив – это простой способ начать. Я знал, что первый роман обычно не публикуют, поэтому мне хотелось написать что-то максимально простое. Кроме того, я думал о времени: взял отпуск на шесть месяцев, и мне нужно было уложиться в этот срок. На самом деле роман я написал за пять недель» [6]. К сведению, Ф.М. Достоевский писал «Преступление и наказание» в период с 1865–1866 гг., два года понадобилось писателю, чтобы его роман попал в вечность. А первая книга Ж. Сименона о комиссаре Мегрэ, «Петер Латыш», была напечатана за 5 дней. Из этих примеров становится понятно, что не продолжительностью работы автора над своим детищем обуславливает его успех у читателя. Достоинство произведения определяет лишь сила таланта писателя. В этой связи обратимся непосредственно к тексту романа.

Структура книги Ю Несбё проста: есть три части – Валла, Муура, Буббур, 23 главы (в первой части 5 глав, во второй – 8, в третьей – 10). Название главы, как правило, состоит из троичного перечисления событий главы, например, «Тасманийский дьявол, клоун, шведка». Но остановимся подробнее на названиях частей. Почти в самом начале повествования Несбё приводит легенду о Валле, отважном воине, чью невесту Мууру похитил и убил змей Буббур. Валла, конечно, ему отомстил, убив самого змея и всё его потомство. В конце книги Несбё разъясняет смысл включения этой истории в повествование: «Кровь была в виски, и Харри был юным воином Валлой, а Тувумба – змеем

Буббуром, убившим его возлюбленную Мууру. И теперь Буббура нужно убить. Ради любви» [7, с. 345]. Даже не самый внимательный читатель самостоятельно смог бы провести эту параллель.

Некоторая избыточность пояснений появляется с первых страниц книги. Служащая паспортного контроля, приветствуя Харри Холе, произносит шаблонное «How are you, mate?» [7, с. 9], и уже через страницу Эндрю Кенсигтон произносит: «Добро пожаловать в Сидней, надеюсь, вам понравился полёт» [7, с. 11]. Всё бы ничего, если бы автор дал возможность читателю самому почувствовать этот повтор, но Несбё, будто сомневается в способностях своего читателя и тут же даёт ему интерпретацию: «Его казённо-приветливый голос звучал эхом слов, двадцать минут назад произнесённых стюардессой» [7, с. 13]. И читатель лишён послевкусия. В одном из отзывов прямо говорится, что после второго «How are ya, mate» хочется бросить читать книгу [3].

«Нетопырь» – классический детектив: он соответствует почти всем десяти заповедям детективного романа Р. Нокса, не считая пятого пункта – в произведении не должен фигурировать китаец. В «Нетопыре» он появляется в роли самого младшего в команде полиции Сиднея – Юн Суэ, «невысокий паренёк с неизменной улыбкой» [7, с. 39]. Уже во времена Нокса китаец в детективе был избитым штампом: «...если вы, перелистывая книгу, натолкнетесь на упоминание о “глазах-щёлочках китайца Лу”, лучше сразу отложите её в сторону –это плохая вещь» [8]. Сравните, что делает Несбё: «...хихиканье Юна, глаза которого превратились в две едва различимые щёлочки» [7, с. 179]. Автор практически слово в слово повторяет избитый шаблон.

Когда-то яркая метафора, переходя из произведения в произведение, от автора к автору, теряет свой первоначальный эффект, и в конце концов превращается в шаблонное выражение. Первый роман Несбё в изобилии наполнен подобными элементами: если в море виден страшный ржавый корабль, то, само собой, над ним будет развиваться российский флаг; если рядом с героями появляется группа туристов с видеокамерами, то это, конечно, японцы.

О большом количестве штампов упоминают как русскоязычные, так и англоязычные читатели: «Некое извращённое удовольствие от “Нетопыря” я всё же получила, но только потому, что всю дорогу представляла события того, словно всё происходит в “Настоящем детективе” (с Макконахи, само собой). У этих двух вещей определённо есть сходство: огромное количество штампов, что в одном, что в другом творении. Вот только если в сериале удалось обернуть штампы себе на пользу, выжать по максимуму и сделать умопомрачительную конфетку, то в приключениях Харри Холе подобного не вышло. Тут штампы как-то не заиграли» [2]. Для сравнения отзыв с goodreads.com: «Дружба Харри с полицейским-аборигеном определённо клише, диалоги иногда заставляли съёживаться. Как будто смотришь плохой сериал по телевизору. А любовная интрига могла бы вписаться в плохой роман» [3].

Схематичность и стереотипность Несбё компенсирует музыкальностью своего творения, эту особенность отмечает и Г.Л. Юзефевич: «В Норвегии Ю Несбё известен не только как писатель, но и как лидер рок-группы, поэтому музыка всегда занимает в его романах особое место: то, что слушают герои, многое говорит об их характере. Убийца Валентин Йертенс фанатеет от Pink Floyd, сам Харри Холе предпочитает меланхоличный свинг 50-х или классический рок вроде The White Stripes, а его добровольный помощник, турецкий бармен Мехмет слушает King Crimson – и каждый раз это не случайно» [10]. В «Нетопыре» Несбё использует музыку в следующих случаях:

Для передачи атмосферы места и события. При этом в одном предложении автор умещает целый оркестр: «Рядом с ними расположилась группа японских туристов, и теперь шипение видеокамер мешалось с какофонией японской речи, криками чаек и шумом проплывающих катеров» [7, с. 131].

Разговоры о музыке как средство характеристики персонажей. Например, Эндрю Кенсингтону, мягкому, доброму и мечущемуся между долгом полицейского и любящего «отца», в качестве любимого композитора Несбё выбирает гения периода романтизма – Эдварда Грига. Чтобы показать протестное настроение подростка Харри Холе, автор останавливает свой выбор на норвежской рок-группе «DumDum Boys». Путешествующей по миру со своим молодым человеком Биргитте достаётся «Crowded House», музыка которых наполнена душевностью и интимностью, направлена к каждому отдельному слушателю.

Музыкальные характеристики есть не только у персонажей, но и у явлений природы и неодушевлённых предметов. «В Сиднее шёл дождь. Вода *барабанила* по асфальту, билась о стены домов и тонкими ручейками бежала вдоль тротуаров» [7, с. 109]. «Опять шёл дождь, и *пела* водосточная труба за окном» [7, с. 124]. «За приоткрытым окном *гудел* ночной город – автомобилями, мотоциклами, шарманочными звуками игровых автоматов и ритмом диско» [7, с. 196]. Своя музыкальная тема есть у вентилятора в полицейском участке. Он то скулит, то молчит, а после смерти Эндрю Кенсингтона завывает.

Вводя в книгу песню «Where the Wild Roses Grow» из «Murder Ballads», Несбё преследует две цели. Во-первых, это намёк на серийного убийцу (убитые в книге девушки, как набор баллад в альбоме), а во-вторых, автор демонстрирует читателям своё альтернативное мнение о рок-музыке. Признанная и не раз награждённая композиция получает оценку из уст продавца магазина музыкальных дисков: «Тупая песня. И альбом тупой. Лучше купите какой-нибудь его хороший диск» [7, с. 332].

Среди отзывов читателей не было ни одного упоминания о музыке в книге, что, в свою очередь, может свидетельствовать, во-первых, о неподготовленности аудитории в целом, её неумении читать, во-вторых, об особенностях потребителей детективной прозы, которым в первую очередь интересны сюжет и герои, а не стилистические находки автора. И здесь литературные критики идут впереди читателя, указывают ему на явные достоинства произведения.

Уместным художественным решением можно считать вплетение в ткань книги метафор, основанных на сравнении со скатом. Массовый читатель интуитивно чувствует удачную находку Несбё: «Одно только место поразило, поэтому тисну полностью: “Сначала он подумал, что видит собственное отражение, но когда глаза привыкли, сердце Харри бешено забилося и замерло. На него холодными безжизненными глазами смотрел Морской ужас. Харри выдохнул, и его дыхание застыло на стекле перед бледным и мокрым призраком утопленника, таким большим, что казалось, он заполняет собою всё... Потом он медленно поплыл вверх, но глаза его были прикованы к Харри ненавистью. И этому мёртвому белому телу не было конца...”» [3].

В результате анализа отзывов читателей и рецензий профессионального литературного сообщества нами было выявлено два противоречия: 1. Разрозненная, неоднозначная рецепция массового читателя. 2. Диаметрально противоположная оценка первого романа Несбё литературной критикой и читательской аудиторией.

Бурные споры и эмоциональные высказывания о первой книге Несбё говорят о том, что, несмотря на высокую оценку критиков и рекламные усилия издательств, массовая аудитория детективного романа с первого раза не может однозначно определить хорошего писателя. «Нетопырь» Несбё как раз тот случай, когда литературная критика видит в новом писателе то, что ещё не успел осознать и выразить массовый читатель – изменения в сознании и потребности аудитории. И читательский успех последующих книг автора явное тому свидетельство.

Список литературы

1. Nesbo Y. The Bat / Y. Nesbo. – Режим доступа: <https://jonesbo.com/book/the-bat/> (дата обращения: 06.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
2. Ozon.ru. Рецензии и отзывы о книге «Полёт летучей мыши». – Режим доступа: <https://www.ozon.ru/reviews/7279022> (дата обращения : 06.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. The Bat: The First Inspector Harry Hole Novel by Jo Nesbo | Summary & Study Guide. – Режим доступа: https://www.goodreads.com/book/show/24958769-the-bat#other_reviews (дата обращения: 06.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
4. Азбука-Аттикус. Нетопырь. – Режим доступа: <https://azbooka.ru/books/netopyr-gxom> (дата обращения : 01 02 2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
5. Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского / П. М. Бицилли. – Режим доступа: <https://litternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/dostoevskil.htm> (дата обращения : 06.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
6. Краснов О. Ю. Несбё : «Я просто люблю быть несчастным». – Режим доступа : <http://expert.ru/expert/2011/40/yu-nesbyo-ya-prosto-lyublyu-byit-neschastnyim/> (дата обращения: 7 января 2018), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
7. Несбё Ю. Нетопырь / Ю Несбё. – СПб. : Азбука, 2017. – 330 с.
8. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа / Р. Нокс. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/preamble/knoxs-ten-commandments/> (дата обращения: 06.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
9. Хобан Э. Book review: The Bat by Jo Nesbo / Э. Хобан. – Режим доступа: <https://www.express.co.uk/entertainment/books/353456/Book-review-The-Bat-by-Jo-Nesbo> (дата обращения: 01.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
10. Юзефович Г. Почему этим летом надо прочесть «Жажду» Ю Несбе (а заодно перечитать десять предыдущих романов о сыщике Харри Холе) / Г. Юзефович. – Режим доступа : <https://meduza.io/feature/2017/05/20/pochemu-etim-letom-nado-prochest-zhazhdu-yu-nesbe> (дата обращения: 06.02.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

«СТРАШИЛКИ» И «АНТИ-СТРАШИЛКИ» В ТВОРЧЕСТВЕ В. РОНЬШИНА И С. СЕДОВА

В.Н. Майор, М.Т. Рахметова

В современной детской литературе наряду с традиционными жанрами, относящимися к фольклору считалок, дразнилок, загадок, существует популярный жанр «страшилок» или «ужастиков». Среди прочих жанров «страшилки» выделяются тем, что принадлежат к особой «демонологической» традиции. Происходящие в них таинственные события – результат действия сверхъестественных сил. Цель «страшилок» – вызвать переживание страха, которое в безопасной ситуации доставляет своеобразное наслаждение. Поэтому «страшилки» рассказывают в каком-нибудь заветном месте, в тайном уголке, вдали от взрослых, которые ироническим или назидательным замечанием могут испортить удовольствие от повествования.

По мнению исследовательниц этого жанра О.Н. Гречиной и М.В. Осориной, «в страшилке сливаются традиции волшебной сказки с актуальными проблемами реальной жизни ребёнка» [2, с. 152].

Литературовед О.Ю. Трыкова считает, что в «настоящее время “страшилки” постепенно переходят в “стадию консервации”» [6, с. 127]. Дети ещё рассказывают их, но уже практически не появляется новых сюжетов, меньше становится и частотность исполнения. Очевидно, это связано с изменением жизненных реалий: в советский период, когда почти тотальный запрет в официальной культуре был наложен на всё катастрофическое и пугающее, потребность в страшных историях удовлетворялась посредством данного жанра. В настоящее время появилось множество источников, помимо «страшилок», удовлетворяющих эту тягу к загадочно-пугающему (от выпусков новостей, различных газетных публикаций, смакующих «страшное», до многочисленных фильмов ужасов).

В отечественной массовой культуре книги ужасов, написанные специально для детей, появились в 1990-е гг. Первым опытом в этом роде можно считать повесть Э. Успенского «Красная рука, Чёрная простыня, Зелёные пальцы», представляющую собой связанный единым сюжетом пересказ классических образцов «страшного детского фольклора». Из современных текстов можно назвать следующие: «Утечка мозгов» С. Седова, «Кладбище кукол» В. Роньшина.

Жанр «анти-страшилки» предположительно возник в 1970-гг. Его можно считать одновременно и реакцией на ужас страшилок, и следующей ступенью к развитию данного жанра. «Анти-страшилки» ориентируются на тексты «страшилок»; их отличие – в типе финала, который разрушает сформированное жанровое ожидание, переводя повествование в комический план. Некоторые финалы «анти-страшилок» являются вполне устойчивыми и позволяют говорить о существовании чётко различимого арсенала пародийных по отношению к страшным рассказам приёмов: например, концовки типа «Я так не играю», «А кефирчика не хочешь?»; «Мы передавали русские народные сказки» и т.д.

«Страшилки» и «анти-страшилки» сосуществуют параллельно, каждый из этих жанров имеет свои особенности. Набор вредителей в «страшилках» и «анти-страшилках» различен: в противовес пятну, руке, гробу на колёсиках и т.д., появляются бытовые предметы: компьютер, пылесос, гаджеты и т.д.

В «анти-страшилках» используется завязка страшной истории, но никто не погибает (кроме персонажей, умерших ещё до начала странных событий, развязка чаще всего комическая). Приведём пример «анти-страшилки»: «Одному человеку надо было идти на работу в ночную смену. А дорога шла через кладбище. Он так боялся! И когда

увидел человека, то очень обрадовался, подошёл к нему и попросил: “Послушайте, я очень боюсь идти через кладбище, покойничков боюсь очень. Проводите меня, пожалуйста!” – “Пожалуйста, провожу, – сказал он, – только чего нас бояться, мы – народ смиренный”».

Рассмотрим примеры «анти-страшилок» в творчестве В. Роньшина и С. Седова.

Валерий Роньшин родился в 1958 году в городе Лиски Воронежской области. Историк по первому образованию, он окончил также Литературный институт им. Горького. Дебютировал в журнале «Континент» в 1990 году. В середине 90-х – один из самых популярных авторов журнала «Трамвай» и двух издательств, активно печатавших тогда детские детективы: «Совершенно секретно» и «Эксмо-пресс».

Не так давно в серии «Страшилки» издательства «Эксмо» вышел роман Валерия Роньшина «Кладбище кукол». Героини книги – пятнадцатилетние подружки Юлька Чижикова и Юлька Рыжикова – с лёгкой руки всемогущей ведьмы Алисы Моллард не просто отправляются в последний путь, но и претерпевают всевозможные трансформации после смерти, «переселяясь» сознанием в тело другого человека. Этим человеком оказывается их ровесник Борька Пыжиков, пациент клиники для душевнобольных детей. Абсурдность ситуации усиливается, когда девочки узнают, что оба их сознания легко поместились в голове несчастного слабоумного Борьки. Прожив в теле Пыжикова несколько дней, героини «ужастика» вполне свыкаются со своим положением. Это позволяет автору «подавать жару», вставляя в текст абсурдные ремарки типа: «Чижикова-с-Рыжиковой пожали плечами Пыжикова». Апофеоз абсурда наступает в конце. Победив ведьму, Чижикова и Рыжикова возвращаются в свои прекрасные юные тела. А Боря Пыжиков «после того, как в нём побывали сознания сразу двух Юлек... начал умнеть прямо на глазах. И из слабоумного превратился в сильно умного. Принял участие в математической олимпиаде и завоевал первое место... Олимпиаду спонсировал американский миллиардер Рокфеллер. Ему так понравился смыслённый парнишка, что он усыновил его. Вот так Борис Пыжиков стал Борисом Рокфеллером. И сразу же предложил Юльке Чижиковой руку и сердце. Юлька не отказалась ни от того, ни от другого, и они понесли заявление в загс. Но в загсе им сказали, что они рановато пришли, надо подождать годика четыре. Тогда ребята решили просто обручиться... И счастливая парочка отправилась в Венецию кататься на гондолах» [3, с. 189].

Появление в финале Рокфеллера и усыновление им Бори Пыжикова стоит на шкале невероятного гораздо выше, чем приключения Юльки Чижиковой в собственном внутреннем мире, куда она отправляется с крестом и огнём, чтобы уничтожить страшную ведьму. А обручая «счастливую парочку», что, ввиду недавнего их тесного «сожительства» в голове Борьки, выглядит предельно комичным, автор дарит своим читателям хэппи-энд столь же нереальный, как появление в его книге среди обычных людей демонов-каликадзаров, любимой пищей которых служат пауки и мухи. Юмор В. Роньшина – чёрного цвета, комический эффект создаётся в большинстве случаев простой метаморфозой: мёртвые ведут себя как живые, а живые, в свою очередь, неожиданно оказываются трупами.

Проза автора, как кажется, растёт из того же сора, что фольклорные рассказы, многие вещи Д. Хармса (отдельные сюжетные ходы, чёрные шуточки) и – в меньшей степени – М. Зощенко и его эпигонов (сказовая манера повествования в некоторых вещах). Ощутимо родство с С. Довлатовым (анекдотизм бытового абсурда). Автор не слишком-то изобретателен в концовках историй, финалы порой провисают, но в целом рассказчик он превосходный. Единственный серьёзный упрёк, который ему можно предъявить – чересчур уж активное использование собственных клише и некоторое однообразие в приёмах и композиционных ходах. Короткие «страшилки», которые издатели ныне выпускают в виде красочных сборников для детей «среднего школьного воз-

раста», более традиционны. Они словно следуют классификации сюжетов-мотивов детских страшных историй [1, с. 380].

Первая книга Сергея Седова «Жил-был Лёша»(1991) сразу же стала популярна. Лёша может превращаться во всё, что пожелает: в учителя, поэта, голубя, батон или даже в двойку. Автор во всём солидарен со своим необыкновенным героем, и в предисловии к книге признаётся, что в детстве сам любил помечтать и, в конце концов, решил стать писателем. В других книгах автор использует известные литературные образы из классических мифов, русских народных сказок, волшебных сказок, библейских историй, но трактует их затейливо, по-своему. Его «Сказки про мам» (2006) вызвали протесты, потому что среди мам там описывались и матери забывчивые, безответственные, даже пьющие. Сергей Седов хотел убедить, что и эти мамы любят своих детей и заслуживают ответной любви. В книге С. Седова «Чегошины страшилки» есть истории и про гроб на колёсиках, и про покойников, и про страшное пятно. Развивая традицию, автор расширяет ряды вещей-«демонов», которыми дети пугают друг друга, за счёт введения в них новых бытовых предметов, хорошо освоенных современным ребёнком: компьютера, телевизора, других гаджетов. Смешным оказывается переработка в «страшилках» проблем современности, получивших серьёзное освещение в прессе и на телевидении. Например, в «Утечке мозгов» С. Седов описывает перетекание мозгов трёх великих московских физиков в телефон. Это жутковатое событие пародируется на следующем этапе повествования, когда московские спецслужбы решают спасти отечественную науку, подведя к телефону свинью: «И тут все увидели, что мозги свиньи через ухо стали перетекать в трубку... А у этого телефона был определитель номера, и через каких-то полчаса спецназ уже штурмовал квартиру злоумышленника. У него нашли билет до Нью-Йорка и чёрный чемодан. В чемодане лежали три мозга. Врачам удалось вернуть мозги физикам. Правда, они их перепутали. Но физики не обиделись. Ведь их перепутали друг с другом, хорошо, что не со свиньёй!» [5, с. 148].

В сущности, «Утечка мозгов» (как, впрочем, и «Кладбище кукол») является «анти-страшилкой», т.е. произведением, функция которого не напугать, а рассмешить. Их часто называют «смешилками». Среди других книг С. Седова со «страшилками-смешилками» можно отметить «Сказки про Змея Горыныча», в которых каждая история начинается словами «Жил-был Сашка (Генка, Сенька). Он был ужасно ленивый (жадина, трусливый)» [5, с. 16]. Попытки дракона съесть хотя бы одного из этих чудовищных детей всегда оборачиваются неудачей, ибо недостатки героев служат им во спасение. Одно из первых изданий «Сказок...» [4, с. 322] с иллюстрациями А. Бондаренко усиливает иронию за счёт того, что Сашки и Генки одеты в пионерскую форму с пилоткой, и, попирая дракона, держат в руках.

Как пишет исследователь детской литературы Г.Н. Тубельская, герои книг С. Седова – «...современные дураки, как бы сошедшие со страниц народных сказок, а всем известно, что Иванушка-дурачок только прикидывается таким, а на самом деле в его характере воплотились лучшие черты русского народа» [7, с. 312].

Таким образом, «страшилки» – это игровой жанр, сохраняющий память детства, его секреты, ритуалы, язык, способы познания мира. Помимо бросающегося в глаза образного ряда (монстры, покойники, вампиры, и т.д.), основное отличие этих текстов в их событийной избыточности, абсурдности, снятии причинных связей, полном отсутствии оценочности и дидактизма, чёрном юморе. Появление этого жанра связано, с одной стороны, с тягой детей ко всему неизвестному и пугающему, а с другой – с попыткой преодолеть этот страх. По мере взросления страшилки перестают пугать и вызывают уже лишь смех. Об этом свидетельствует появление жанра «анти-страшилок». Драматический эффект достигается в них за счёт нагнетания мрачного колорита. Функция этих произведений – не напугать, а рассмешить читателя. Благодаря абсурдному иллю-

стративному ряду детская страшная история превращается в пародию. Произведения В. Роньшина и С. Седова являются страшилками наоборот, т.е. «анти-страшилками». Появляется новый вид, который можно назвать «страшилками-смешилками».

Список литературы

1. Воронина О. Ю. Постсоветская детская литература : пародия, гротеск, новаторство / О. Ю. Воронина // Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) : учеб. пос. / С. И. Тимина и др. – М. : Academia ; СПб : Филол. фак. СПбГУ, 2005. – 384 с.
2. Гречина О. Современная фольклорная проза детей / О. Гречина, М. Осорина // Русский фольклор. – Л. : Наука, 1981. – 106 с.
3. Роньшин В. Отдай своё сердце. Кладбище кукол / В. Роньшин. – М. : Эксмо, 2004. – 379 с.
4. Седов С. Сказки про Змея Горыныча / С. Седов. – М. : Дет. лит., 1993. – 322 с.
5. Седов С. Сказки Сергея Седова / С. Седов. – М. : Гаятри, 2005. – 232 с.
6. Трыкова О. Ю. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой / О. Ю. Трыкова. – Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского, 1997. – 132 с.
7. Тубельская Г. Н. Седов Сергей Анатольевич / Г. Н. Тубельская // Детские писатели России. Детские писатели России. Сто тридцать имён : библиогр. справочник. – М. : РШБА, 2007. – С. 312–314.

ДВОЕМИРИЕ В ПЬЕСЕ О. БОГАЕВА «БАШМАЧКИН»

Гусарова А.В.

Пьеса «Башмачкин» (или «Акакий А. Башмачкин») была написана в 2004–2005 гг.; в апреле 2008 г. по ней был поставлен спектакль с одноимённым названием.

Эпиграф, заимствованный у Н.В. Гоголя: «Явление одно другому страннее, представлялось ему беспрестанно: то видел он Петровича и заказывал ему сделать шинель с какими-то западнями для воров, которые чудились ему беспрестанно под кроватью, и он поминутно призывал хозяйку вытащить у него одного вора даже из под одеяла; то спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель...» [1], и подзаголовок пьесы «Чудо шинели в одном действии» [1] – изначально указывают на переплетение фантастики и реальности в художественном пространстве пьесы [4]. Слово «чудо» в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова в третьем значении имеет определение: «...в сочетании с другими существительными означает необыкновенный, выдающийся среди себе подобных (разг.)» [3, с. 1163]. Таким образом, автор указывает на дальнейшее фантастическое развитие событий в пьесе. Двоемирие – термин, характеризующий романтическую концепцию мироздания; резкое противопоставление мира пошлой действительности и мира идеала, на «пересечении» которых находится романтический герой. Отрицание бездуховного существования может привести к бегству из мира действительности в мир мечты, а иногда оборачивается попыткой изменения несовершенного мира.

Предметный мир в пьесе О. Богаева, восходя к гоголевской традиции, является средством передачи пограничного состояния. В произведении Н.В. Гоголя «Портрет», например, пограничное состояние отображает полотно – граница между прошлым, настоящим и будущим [2].

В пьесе «Башмачкин» предметный мир составляют: чернильница, одеяло, сапог, горшок. Все они «существуют» в локусе Башмачкина – его маленькой комнатке, запертой Хозяйкой на замок. Мир, в котором пребывает ожившая шинель, – весь Петербург, с множеством персонажей и событий.

С помощью вещей, расположенных в его комнатке, Акакий Акакиевич наблюдает за передвижениями шинели по Петербургу, так: «Ваше... Высо... Высопре... (Перо сухое, чернила закончились, приставил к глазу чернильницу, смотрит внутрь, вдруг видит)...» [1] – в данном фрагменте ориентиром становится чернильница, в которой Башмачкин видит Квартального с шинелью, вторым средством передачи пограничного состояния делается сапог: «(*Трясёт гардину, сапог падает сверху на голову, поднимает сапог, удивлённо вертит в руках, заглядывает внутрь голенища, удивлённо.*) Петрович?... А он как сюда??? (*Смотрит внутрь сапога.*) Петрович... Пьяный Петрович идёт! (*Прикладывает голенище к уху.*) Поёт... (*смотрит внутрь*) Вот и шинель моя! Вот куда ты уже забралась... (*Трясёт сапог, пытается что-то достать, просовывает руку, не получается, опять смотрит в голенище.*) Петрович... Шинель... Петрович... Шинель... Ну-с? (*Смотрит внутрь голенища.*)» [1].

О. Богаев в своей пьесе отражает стремления гоголевского Башмачкина – воссоединиться со своей шинелью. В то время как сама шинель, по психическому учению К.Г. Юнга, являет собой эго Башмачкина: включает в себя все те мысли, эмоции, воспоминания и ощущения, благодаря которым чувствуется целостность, постоянство и происходит восприятие себя личностью. Эго служит основой самосознания, и благодаря ему человек способен видеть результаты своей обычной сознательной деятельности. Эго развивается в ходе внутренних конфликтов, переживаемых чувств и эмоций, начиная с младенческого возраста. Иногда травматический опыт вызывает серьёзные струк-

турные изменения, в результате человек становится травматиком и использует чрезмерные защиты для психики, предупреждая любые возможные вторжения. Такой защитой у Башмачкина в пьесе О. Богаева становятся его видения. Глубоко переживая потерю шинели, Акакий Акакиевич заболевает: «Д о к т о р. Ипохондрия... От этого любая горячка разом скрутит человека. И всё из-за какого-то сдохшего чижики... Случай редчайший, хотя... Только что я был у одного чиновника. У него так же стряслось печальное происшествие – шинель украли. Предмет, конечно, неодушевленный, но всё же... Чиновник настолько предался тоске, что слёг в горячке! Ещё дня три, и помрёт человек» [1].

О. Богаев в пьесе продолжает гоголевский сюжет, разделяет Башмачкина и шинель. В пьесе можно уловить отсылки не только к «Шинели» Н.В. Гоголя, но и к повести «Записки сумасшедшего», вошедшей в цикл «Петербургские повести». Существенное отличие главного героя пьесы О. Богаева от Аксентия Ивановича Поприщина – любовь к разным «предметам»: Поприщин сходит с ума от неразделённой любви к дочери директора, а Акакий Акакиевич – от любви к своей шинели, которую у него жестоким образом отобрали. Стоит отметить, что и Башмачкин, и Поприщин занимают одну и ту же должность, не пользуются успехом в обществе, они одиноки и вожделеют большего, но утешение находят разные. Этим русский классик указывает на проблему «маленького человека», а О. Богаев, современный автор, «добавляя» в Башмачкина Поприщина, разделяя Акакия Акакиевича и его эго (шинель), лишает и без того «маленького человека» смысла жизни.

Два мира составляют насыщенная, разнообразная жизнь Петербурга и тихое, обречённое существование Башмачкина в съёмной комнатке на окраине столицы. Акакий Акакиевич продолжает видеть путешествие шинели, которая тоже ищет своего хозяина, стремится воссоединиться с Башмачкиным: «(Вдруг видит что-то на потолке.) Шинель?.. Шинель!.. (Глядит на потолок.) Что за напасть... Исчезла... А вот она!.. (Вглядывается.) Анечкин мост??? (Смотрит вверх.) Двигается, милая, по проспекту. Шинель! Шинель! Шинель!.. Сюда!» [1].

Размывание границ происходит в 34 части, когда все умершие в течение пьесы персонажи появляются в комнате Башмачкина, следом за ними через окно в комнату влетает шинель: «Заскрипели, заходили доски в полу. Из комода, из платяного шкафа, из-под стола и кровати вылезают: Два грабителя, Швейцар, Сапожник, его жена, Император, Дворник с племянницей, Журналист, Чиновник, Инженер с супругой, Приятель, Газетчик, Генерал-губернатор и Вдова. Все. В комнате становится душно и тесно. Разбивается оконное стекло, комната наполняется холодным, промёрзшим воздухом. В комнату влетает Ш и н е л ь. Все расступаются. Шинель останавливается перед неподвижно лежащим Башмачкиным. На лице Башмачкина застывшая улыбка» [1].

Засыпая в обнимку с шинелью, Башмачкин навсегда переходит в иной мир, из которого он уже не вернётся. Воссоединившись с одной из частей своей души, «маленький человек» находит вечный покой в беспокойном мире.

Список литературы

1. Богаев О. А. Башмачкин / О. А. Богаев // Нулевой километр / сост. Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2004. – С. 57–91.
2. Огурцова В. С. Граница реального и ирреального в произведениях Н.В. Гоголя и В.И. Даля / В. С. Огурцов // Известия Саратовского ун-та. Новая сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2017. – № 4. – С. 413–417.

3. Ожегов С. И. Словарь русского языка : ок. 53 000 слов / С. И. Ожегов ; под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. – М. : ООО «Издательство Оникс» : ООО «Издательство “Мир и Образование”», 2005. – 1200 с.

4. Шлейникова Е. Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический римейк / Е. Е. Шлейникова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 27. – С. 97–102.

5. Юнг К. Г. Структура Души / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / пер. с нем. – М. : Прогресс/Универс, 1993. – С. 293–316.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОГО КАНОНА РОМАНА ВОСПИТАНИЯ В РОМАНЕ Д. МИТЧЕЛЛА «ЛУЖОК ЧЁРНОГО ЛЕБЕДЯ»

Т.А. Кузнецова

Дэвид Митчелл (David Mitchell, b. 1969) – британский романист, имя которого хорошо известно российскому читателю. На данный момент переведены все семь его романов, а экранизация одного из самых известных произведений автора, романа «Облачный атлас», вошедшего в шорт-лист Букеровской премии, в российском прокате собрала больше 16 миллионов долларов. Несмотря на то, что имя Д. Митчелла стало уже привычным для англоязычных учебников по истории современного британского романа, в отечественном литературоведческом пространстве его творчество мало изучено.

Признание Д. Митчелла как одного из ведущих британских романистов начала XXI века обусловлено постмодернистской эстетикой его текстов: игра с жанром, композицией, сюжетом, героями и, в результате, с сознанием читателя – характерные черты его произведений. Его четвёртый роман «Лужок Чёрного Лебедя» (“Black Swan Green”, 2006) на первый взгляд кажется инородным в творчестве такого писателя-экспериментатора.

В романе «Лужок Чёрного Лебедя» показан год из жизни 13-летнего подростка. Время действия романа – 1982 год. Главный герой Джейсон Тейлор проживает в глухой деревушке, где жизнь практически остановилась. Название деревни вынесено в заглавие романа – Лужок Чёрного Лебедя. Семья Джейсона – это мать, отец и старшая сестра, с которой их связывает взаимная неприязнь. Герой пишет стихи и публикует их в приходском журнале под псевдонимом Элиот Боливар. Его жизнь трудна, как жизнь всякого подростка: становление личности осложнено различными житейскими обстоятельствами – чувством вины за разбитые дедушкины часы, противной старшей сестрой, чувством стыда за свои стихи, заиканием, стремлением стать «крутым» в среде сверстников, безответной любовью, разводом родителей, войной за Фолклендские острова, экономической рецессией и прочими «взрослыми» темами, являющимися фоном повествования. Герой успешно преодолевает эти трудности и становится старше ещё на один год. Таким образом, сюжетная канва романа Д. Митчелла «Лужок Чёрного Лебедя» полностью соответствует канону романа воспитания.

В своей работе о значении романа воспитания в истории реализма М.М. Бахтин пишет, что характерной чертой романа такого типа является изменчивость образа главного героя, а центральное место в его структуре занимает идея становления личности [5, с. 196]. Вокруг этой идеи и выстраивается система основных признаков, характерных для данного жанра: моноцентричность композиции, движение к некоему идеалу, нравственное совершенствование героя, идея ученичества и связанное с ней наличие второстепенных героев – наставников, а также восприятие среды и мира как источника опыта героя, его инициация и закрытый финал, имеющий дидактический характер.

Центром романа, его героем, повествователем и, как оказывается, автором является Джейсон Тейлор. Его становление сопряжено с победой над «внутренними демонами», представленными тремя alter ego, созданными фантазией героя: Висельник (Hangman), Нерождённый Близнец (Unborn Twin), Глист (Maggot). Глист – это «убегающий слабак» (“the shifty wimp”), которого сам герой стыдится и презирает, но это одна из сторон его личности. Нерождённый Близнец – «откровенный и тупой, смелый и сильный Джейсон» (“the candid and blunt, braver and stronger Jason”), это некий идеальный Джейсон, который прекрасно бы влился в толпу «волосатых варваров» Лужка Чёрного Лебедя. Висельник – «тот, кто решает, когда Джейсон будет заикаться» (“the one who chooses when Jason stammers”), он – самая главная проблема Джейсона [2,

с. 114]. Каждый из трёх голосов героя рождён его страхом: Глист – страхом быть аутсайдером, Нерождённый Близнец – страхом быть самим собой, Висельник – страхом перед своим заиканием. Таким образом, одной из ведущих тем романа является тема страха и победы над ним [1, с. 145].

Нерождённый Близнец погибает в тот момент, когда Джейсон осознаёт, что предлагаемое этим голосом противоречит его собственным принципам. Глист оказывается побеждён тогда, когда герой принимает решение пойти против общественного мнения и стать школьным стукачом, не боясь и принимая последствия своего поступка. Последним повержен Висельник, когда Джейсон осознаёт источник своей проблемы и путь её решения – он запинаясь не из-за Висельника, а из-за ожиданий другого человека, ведь Джейсон не запинаясь наедине с собой, поэтому всё, что требуется от героя – перестать беспокоиться о том, сколько времени будет ждать собеседник [9, с. 466–467]. Так герой преодолевает свои страхи, отказываясь от попыток соответствовать ожиданиям общества, и обретает себя. В этом заключается одно из отступлений от канона романа воспитания, т.к. Д. Митчелл нарушает привычное для романа воспитания движение от индивидуализма к социально-признанному идеалу. Его герой в финале не только не делается воплощённым идеалом подростка из Лужка Чёрного Лебедя (тогда бы среди всех «голосов» Джейсона ведущим должен был бы стать Нерождённый Близнец), но и отрекается от этого идеала, становится противоположным ему, принимая себя настоящего.

Морально-нравственные качества героя изначально идут вразрез с правилами, по которым живут подростки Лужка Чёрного Лебедя, но во многих ситуациях он переступает через себя, идёт на сделку с совестью, чтобы быть в компании. Ключевой эпизод, определяющий нравственный облик героя, описан в главе «Призраки» (“Spooks”), где Джейсон помогает издеваться над мистером Блейком, подсказывая идею с ниткой и привязывая её к дверному молотку. Благодаря этому «подвигу» его замечают, и ему приходит приглашение от Призраков – тайного и невероятно престижного общества Лужка Чёрного Лебедя. Как и всякое тайное общество, Призраки подготовили для Джейсона испытание, которое он должен пройти и доказать, что достоин быть одним из них. Другими словами, это обряд инициации. Испытание заключается в том, чтобы за 15 минут пересечь шесть задних дворов и успеть оказаться к назначенному часу на общинном луге. Вместе с Джейсоном принять участие в испытании был приглашён ещё и Дин. Джейсон успешно проходит испытание, а вот Дуран проваливается в теплицу мистера Блейка. Джейсон хочет помочь Дину, но Призраки ему запрещают это делать, угрожая исключением. Когда Призраки расходятся, Джейсон понимает, что Дуран его бы ни за что не бросил в такой ситуации, и отправляется спасать друга. Так Джейсон проходит настоящую инициацию, выбирая «поступить правильно», когда уже взобрался на «вершину», и этот поступок отбросит его назад, к подножию, без права взобраться снова.

Роман воспитания восходит к нескольким жанрам, одним из которых является волшебное сказание с элементами инициации, что легко объясняется тем, что в романе воспитания за внешним событийным рядом подразумевается внутренний, духовный путь героя [7, с. 199]. При такой расстановке актуализируется мифологема инициации, которая заключается в равенстве внешнего и внутреннего планов. Д. Митчелл посвящает инициации Джейсона целую главу, решая её в постмодернистском духе: обряд посвящения в Призраки – пародия, истинная же инициация происходит подспудно, и это испытание предложено герою самой жизнью. Пройдя его, Джейсон демонстрирует внутренний приоритет совести перед внешним престижем, что, в свою очередь, соотносится с нравственным совершенствованием героя, которое включает в себя и возврат бумажника Росу Уилкоксу, и раскрытие тайны Нила Броза.

Идея ученичества у мира также является одной из характерных черт романа воспитания: «изображение мира и жизни как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек и вынести из неё один и тот же результат – протрезвление с той или иной степенью резињякции» [6, с. 201]. В романе «Лужок Чёрного Лебеда» Джейсон прямо декларирует это: «Мир – это такой директор школы, который работает над искоренением твоих недостатков» [9, с. 469]. Кроме того, в произведении довольно много второстепенных героев, являющихся наставниками Джейсона: цыган Точильщик ножей, продавщица в антикварной лавке Розамунда, учительница английского мисс Липпетс, одноклассница Холли Деббин, классный руководитель мистер Кемпси и другие. Особенно интересно то, что Д. Митчелл включает в роман пародийного фиктивного героя-наставника, кузена главного героя Хьюго, который сбивает Джейсона с пути. Также интерес представляет миссис Кроммелинк, истинный наставник Джейсона. Сидя в солярии, она ведёт с ним беседы об искусстве, красоте, правде, в том числе и о том, насколько важно быть правдивым перед миром и подписывать свои стихи своим именем (герой использует для этого нелепый псевдоним Элиот Боливар), то есть признать свою поэзию и перестать её бояться. Именно она даёт на страницах романа толкование имени главного героя: «Что может быть поэтичнее имени Джейсон? Это Язон – герой эллинских мифов! Кто обосновал европейскую литературу, если не древние греки? Уж точно не кружок грабителей могил с Элиотом во главе! А кто есть поэт, если не портной (Taylor – портной), сшивающий слова? Поэты и портные соединяют то, что никто другой соединить не в силах. Поэты и портные прячут своё мастерство в своём мастерстве» [9, с. 248]. В самом имени главного героя зашифровано его предназначение, задача героя – прийти к нему.

Становление Джейсона связано не только с преодолением страхов, но и с принятием себя как творца, с обретением своего «голоса», что и происходит в финальных главах романа, когда он осознаёт силу своих слов и начинает писать роман, героем которого является. Таким образом, роман Д. Митчелла «Лужок Чёрного Лебеда» обретает черты романа о художнике, одной из жанровых модификаций романа воспитания.

Главное отступление от жанрового канона романа воспитания – это финал романа Д. Митчелла «Лужок Чёрного Лебеда». Традиционным для викторианского романа этого типа считается закрытый финал дидактического характера [10, с. 25]. Обычно герои либо обретали цельность и становились полноценными членами общества, либо ломались, но так или иначе в финале перед читателем предстал герой, завершивший своё формирование. Традиционно последним завершающим становление героя событием становилась свадьба как символ перехода во взрослую жизнь. Но герой Д. Митчелла 13-летний подросток, а хронотоп романа включает в себя одно место и только один год. В финале романа «Лужок Чёрного Лебеда» читатель не видит героя, сформировавшегося и ставшего взрослым, он видит подростка, ставшего на год старше и успевшего за этот год побороть «своих демонов» и перерасти своих деревенских сверстников. Финал романа – это конец жизни Джейсона Тейлора в Лужке Чёрного Лебеда, но это «ещё не конец» [9, с. 474].

Кажется, что роман «Лужок Чёрного Лебеда» выбивается из творчества Д. Митчелла, который ранее показал себя мастером постмодернизма, создавая тексты-головоломки и снабжая их заглавиями-ключами и к композиции романа, и к его содержанию. Такое впечатление создаётся потому, что «Лужок Чёрного Лебеда» абсолютно прозрачен и лишен той виртуозности в обращении с жанрами, композицией, героями, которой так славится автор. Но Д. Митчелл остаётся верен себе и продолжает свою игру, только ведёт её более тонко, но на тех же уровнях повествования.

Ю.А. Мирошниченко в статье «Жанровый синтез в романе Д. Митчелла «Лужок Чёрного Лебеда»» характеризует данный роман как постмодернистский, основываясь

на том, что он сочетает в себе черты воспитательного, готического, автобиографического и исторического романов [8, с. 123].

Роман «Лужок Чёрного Лебедя», безусловно, роман воспитания, что было подробно рассмотрено выше, но также неоспоримо и то, что он включает в себя характерные особенности других жанров. Этот роман автобиографичен: Джейсон Тейлор во многом списан автором с самого себя, а проблема заикания и для самого Д. Митчелла является крайне значимой. Об этом он подробно пишет в своем эссе «Нет слов» (“Lost for words”), в котором на примере фильма «Король говорит» рассуждает о заикании, отношении к заикам, а также рассказывает, что, по его мнению, именно заикание помогло ему стать писателем [3].

Также в произведении присутствуют сцены, в которых нагнетается атмосфера «ужаса и тайны», характерная для готического романа: катание на льду с призраком утопшего «мальчишки мясника», его прогулка по Верховой тропе, знакомство с «кислой бабкой», которая бормочет что-то странное, лечит его «зельями» и проживает в самой чаще тёмного леса в таинственном Доме. Об особой «таинственной, мистической, и несколько оккультной» атмосфере первой главы, включающей в себя эпизод с катанием на замёрзшем озере и ночной визит в Дом в чаще, и средствах её создания пишет Н. Подковьева в статье «Создание особой тональности: эпизод из романа «Лужок Чёрного Лебедя» (“The atmosphere of this episode is mysterious, mystical, somewhat occult...” [4, с. 68]. Но Митчелл снова ироничен, потому что в последней главе, зеркально отображающей первую, вся таинственность указанных сцен развеивается, тем самым превращая всё ужасное лишь в игру детского воображения.

По определению, исторический роман – «это художественное произведение, события которого разворачиваются на фоне исторических событий и с участием реальных исторических личностей. В романе Д. Митчелла фигурируют такие исторические события как Фолклендская война и экономическая рецессия и такие исторические личности как Уинстон Черчилль и Маргарет Тэтчер, но это не основа повествования и даже не значимая его часть, это лишь фон, служащий созданию «духа времени», поэтому назвать роман «Лужок Чёрного Лебедя» историческим или даже содержащим отдельные характерные черты романа такого типа нельзя.

Таким образом, несмотря на то, что роман «Лужок Чёрного Лебедя» построен вокруг одного героя, проживающего в одном месте в одно конкретное время, он не лишён привычной для Д. Митчелла полифоничности, выраженной, в первую очередь, в трансформации жанрового канона романа воспитания посредством включением в повествования пародийных элементов, таких, как фиктивная инициация и лжеучительство, движением героя к индивидуализму, а не к некоему общественному идеалу, нетипичной для жанра концовкой, в которой перед читателем предстаёт не окончательно сформировавшийся взрослый герой, а подросток, ставший лишь на год старше. Также трансформация жанрового канона романа воспитания в романе «Лужок Чёрного Лебедя» связана с характерным для постмодернизма жанровым синтезом, в данном случае, объединившем черты воспитательного романа и его разновидности, романа о художнике, готического и автобиографического романов.

Список литературы

1. Ershova Z. The Fear Theme in Black Swan Green / Z. Ershova // Footpath. – Пермь, 2014. – № 8. – С. 142–145.
2. Koshevin G. Black Swan Green / G. Koshevin // Footpath. – Пермь, 2010. – № 4. – С. 113–115.

3. Mitchell D. Lost for words / D. Mitchell // Prospect. – 2011. February 23. – <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/david-mitchell-stammering-kings-speech> (дата обращения: 15.03.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
4. Podkovyova N. Creating a Specific Tone : An Episode from Black Swan Green by David Mitchell / N. Podkovyova // Footpath. – Пермь, 2013. – № 7. – С. 68–82.
5. Бахтин М. М. Собрание сочинений / М. М. Бахтин. – Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). – М. : Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
7. Кривцун О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 447 с.
8. Мирошниченко Ю. А. Жанровый синтез в романе Д. Митчелла «Лужок Чёрного Лебедя» / Ю. А. Мирошниченко // Молодой вчений. – Херсон, 2015. – № 3. – С. 120–123.
9. Митчелл Д. Лужок Чёрного Лебедя / Д. Митчелл. – М. : Эксмо, 2014. – 480 с.
10. Осипова Н. В. Роман воспитания в творчестве Диккенса, Теккерея, Гарди / Н. В. Осипова. – Балашов : Николаев, 2006. – 71 с.

ИДЕИ ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА «ВЕСЬ МИР – ТЕАТР»

Б. Ла Грека

Влияние Луиджи Пиранделло на поп-культуру огромное. Это писатель пытался создать образ настоящего общества, занимался поиском своего места в мире. Он понимал одиночество людей и их страх быть собой в обществе, где условность – это главное. Анализ психологии человека, развитие философии и собственного художественного метода «юморизма» привели его к изобретению уникального театра. М. Эсслин, американский критик и исследователь театра XX века, сравнивал влияние революционных идей Л. Пиранделло в области человеческой психики с влиянием на физику теории относительности А. Эйнштейна.

Хотя он писал в прошлом веке, невозможно не увидеть связи его произведений с современной литературой. Иногда они возникают там, где мы никогда не могли бы ожидать. Серия исторических детективов Б. Акунина – идеальный пример. Хотя эти романы обращаются к массовому читателю, автор постепенно вводит в них сложные философские дилеммы и идеи, как будто его герой, Фандорин, растёт вместе с читателем.

Роман «Весь мир – театр» не только детектив, но психологический роман о кризисе среднего возраста. Однако главная проблема имеет философский характер – проблема жизни как театра. Это основная тема пьес Л. Пиранделло. Ссылка на пьесу «Шесть персонажей в поисках автора» прозрачна.

Вот два фрагмента из произведений: «На людях-то мы все стараемся поддерживать внешнее достоинство, а вот остаёмся наедине с самим собой, охотно признаёмся в самых сокровенных своих влечениях..., вновь натянуть маску невозмутимого достоинства, глухую, как надгробие, только бы похоронить под ней следы и самую память о своём позоре. Так поступают все! Но не всем хватает мужества признаться в этом» [2, с. 527–528]. «Знаете, почему мой театр называется "Ноев ковчег"? Во-первых, потому что только искусство спасёт мир от потопа, а высший род искусства – театр. Во-вторых, потому что у меня в труппе полный набор человеческих особей. <...> Амплуа должно стать неотделимо от личности, это лучше всего» [1, с. 37].

В этих фрагментах подчёркивается роль масок в человеческой жизни. Мы думаем, что друг друга понимаем, но из-за разрыва между реальной действительностью и восприятием, человек притворяется кем-то, кого общество одобряет. Это социальное противоречие нашего существования.

Искусство стало защитным механизмом, который позволяет игнорировать ситуацию в обществе. Штерн, персонаж роман Б. Акунина, произносит слова «*искусство спасёт мир*». Ф. Достоевский думал, что красота спала бы мир, кроме того Искусство родилось, чтобы воспроизводить лучшую часть человеческой души. Поэтому Искусство-красота сокрыто в нас самих. А Л. Пиранделло отметил следующий момент. Он рассказывал о Великанах, вырождении нашего рода, предсказал смерть красоты из-за них. Наши плачевные действия, наша ложь, наши маски убили красоту, она могла бы спасти наши души, но мы не позволили. О противоречии между искусством и жизнью, социальной трагедии людей, бессильных против масок, в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» писал Л. Пиранделло.

Другая главная тема, объединяющая произведения Л. Пиранделло и Б. Акунина, – время. В соответствии с пониманием Пиранделло время – одно из понятий, созданных человеком, поэтому оно ложно и непоследовательно. Каждый человек обладает субъективным временем, поэтому каждый человек – другой мир. В «Шесть персонажей в поисках автора» время неопределённое, враг поиска автора наших персонажей. Фандорин

об этом скажет: «Будто Время острыми когтями сдирало роговеющую кожу с души, и та засочилась кровью, вновь обретая чувствительность, незащищённость» [1, с. 63].

В часто цитируемой пушкинской строфе «Летят за днями дни, и каждый день уносит частицу бытия» содержится смысловая ошибка. Наверное, поэт пребывал в хандре, или же это просто описка. Стихотворение следует читать: «Летят за днями дни, и каждый день *приносит* частицу бытия» [1, с. 15].

Б. Акунин показывает Время как субъект, который может влиять на нашу жизнь. С одной стороны, Время – разрушитель, с другой стороны, оно – мастер и советник, и люди не могут контролировать его, а прямо наоборот.

Кроме того, оба произведения связаны с шедевром У. Шекспира «Гамлет». Первая причина – введение приёма метатеатра (это значит театр внутри театра). В «Гамлете» известен пример – сцена, в которой Гамлет инсценирует смерть отца, чтобы найти истину о виновности дяди. Но в XX веке метатеатр станет методом, который выявляет реальность игры как основной поведенческой стратегии людей. Поэтому Л. Пиранделло раскрыл правду и показал вымысел о театре и также о нашем состоянии. Б. Акунин тоже использует эту технику, чтобы подчеркнуть глубокое тревожение своих персонажей. Они не знают, как жить вне театра, поэтому их жизнь становится драмой. Они играют всё время роли. Л. Пиранделло об этом писал в теоретической работе «Небо над бумажным миром». Зритель понимает ложь сцены, но также обман существования людей вне сцены.

Уверенности нет ни в чем, и из-за этого Гамлет задаёт вопрос «Быть или не быть?» Каково реальное состояние человека? И его судьба? Каков смысл жизни, если человек утратил все значения? Поэтому персонажи Л. Пиранделло ищут их автора: они хотят узнать, кто создал эту драму в их жизни. А Б. Акунин понимает, что этот поиск невозможен, и его герои решили скрыться за маской, играть свои роли до конца.

Настоящий смысл всего этого связан с названием романа Б. Акунина: «Весь мир – театр».

Список литературы

1. Акунин Б. Весь мир – театр / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2018. – 432 с.
2. Пиранделло Л. Три мысли горбуны : Роман, новеллы, пьесы / Л. Пиранделло. – М. : Эксмо, 2006. – 640 с.

ЧЕРТЫ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ В ПОВЕСТИ В. СОРОКИНА «МЕТЕЛЬ»

А.В. Алхутова

В «Метели» В. Сорокина один из принципов постмодернизма проявляется в стилизации повести под русскую классическую литературу XIX века. В. Сорокину удается реконструировать произведение во многом благодаря использованию ключевых для русской литературы мотивов (пути, метели, странствия) и образов (русского интеллигента, маленького человека, бедного безропотного крестьянина).

Мотив метели становится сюжетообразующим во множестве произведений русской литературы, таких авторов как А. Пушкин, В. Соллогуб, Н. Гоголь, Л. Толстой, А. Чехов, Б. Пастернак, А. Блок, Б. Пильняк и др. Все эти тексты словно вбирает в себя маленькая ёмкая повесть В. Сорокина. В данном случае автор переосмысливает классические тексты.

В. Сорокин, следуя эстетике постмодерна, создает симулякр «нового» мира, России 2023 года [2]. То, что это особенная реальность, говорят разного рода анахронизмы и фантастические элементы, появление которых нарушают ожидания читателя: «четырёхэтажные» кони, лошадки размером с куропатку, живородящий войлок, «трогательные», (т.е. тактильные) картинки, телефоны, радио и телевизоры. Всё это создаёт особую постмодернистскую игру, в которую невольно погружается читатель, пытаясь обозначить время происходящих событий. Невозможность определения сводится к концепции застывшего времени, истории развивается параллельно везде и нигде. В. Сорокин соединяет два пласта: образы, типичные для русской литературной традиции XIX века, с персонажами современной массовой культуры: традиционный сюжет дополняется нашествием зомби. В. Сорокин не изменяет своей стилистике, в основе его творческого метода лежит дистанцированное отношение к литературе, восприятие художественного произведения как предмета, с которым возможны любые манипуляции.

Описания российской провинции ироничны, несмотря на технологии, которые имеются в этой реальности, в отдалённой деревеньке всё так же ездят на лошадях по накатанным дорогам, смотрят первый канал, хотя есть возможность использовать голлограммы, вынуждены замерзать насмерть, потому что прогресс не для простого человека. В. Сорокин говорит о том, что «даже сейчас, если отъехать от Москвы на 50 км, то можно почувствовать себя писателем XIX века, когда увидишь этих персонажей, этих бабушек. Там теряется чувство настоящего» [3].

Несмотря на преобладающую эстетику постмодерна, в «Метели» можно обнаружить черты экспрессионизма. Это направление берёт свое начало в изобразительном искусстве и музыке, после идеи отражаются и в «новой» литературе. Здесь экспрессионизм ярко отличается от течений сюрреализма или кубизма, развивавшихся практически параллельно. Произведения экспрессионистов выделяет социально-критическая патетика. Они насыщены протестами против разделения общества, против войн и затравленности человеческой личности.

Его суть заключается в обострённом, часто гипертрофированном выражении с помощью художественных средств и приёмов иррациональных состояний души художника, его чувств и переживаний, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщённости, болезненной страстности, глубокой неудовлетворённости, ностальгии [4].

В «Метели» элементы экспрессионизма проявляются, например, в описании дороги и метели. Дорога непосредственно связана с метелью, так как герои зависят от неконтролируемой стихии, и она предстает как нечто безграничное, всеобъемлющее. Нет

точки отсчёта, нет начала и конца, структура пространственной организации трансформируется под натиском стихии: есть только белый рыхлый снег, скрывающий все следы, заполняющий всё вокруг. Не слышны крики, просьбы о помощи, даже гнев Ггарина является безуспешным обращением к стихии.

Особую роль в экспрессионистской эстетике играют цвета. В «Метели» основной оппозицией цветов является: белый, чёрный / тёмный, светящийся. Белый – снег, метель, безграничное пространство, слияние всех цветов и одновременно отсутствие. В повести белый цвет проявляется не только в описании снега, метели, но и в описании внешности «белёсое лицо», «светлые волосы», «светлая борода» [5, с. 52], «белая кожа» [5, с. 66], «белый шарф» [5, с. 43], «белая ночная рубашка» [5, с. 74]. Он амбивалентен по своей природе и с ним связано большое количество разных поверий. Как и с чёрным: этот цвет представляется противоположностью белого – ночь, темнота, закрытые локусы (капор, сени, котёл, комната). Интересно, что болезнь, вызвавшая эпидемию в Долгом, называется «боливийская чёрная» [5, с. 207], «чернуха», «чёрная» [5, с. 208]. Это, скорее всего, связано с традиционным значением чёрного цвета – зла, смерти [6, с. 259].

Третьим «цветом», отличающимся от выше названных, будет светящийся. Он не является цветом спектра, это синтез физических и химических свойств, которые воспринимаются человеческим глазом как источники света. В «Метели» он встречается в описании интерьера: «светящиеся окошки» [5, с. 48], «радужная рамка» [5, с. 50], «светящиеся вставки» [5, с. 108], «сияющий всеми оттенками» [5, с. 216]; внешности: «блестящие глаза» [5, с. 66], «светящиеся глаза» [5, с. 107], «сияющий череп» [5, с. 216]; состояния человека и природы: «не сиял» [5, с. 112], «поле осветилось» [5, с. 169], «луна сияла» [5, с. 175].

Четвёртый основной цвет в произведении – рыжий и все, связанные с ним оттенки. Его семантика переплетена с образом Перхуши – божьего человека [1], так как неизменной чертой портрета возницы будет является этот цвет: «рыжая голова» [5, с. 12], «рыжая шевелюра» [5, с. 13], «рыжеватая борода» [5, с. 24], «рыжая сорочья голова» [5, с. 66]. Лошадки, которые также ассоциируются с образом Козьмы, имеют в своем окрасе оттенки рыжего или золотого: «саврасый» (светло-рыжий), «тёмно-рыжие хвосты», «каурки» (светло-каштановый), «караковые», «гнедые», «рыже-чалый» [5, с. 20].

Мы видим черты экспрессионистской поэтики в обильном использовании контрастных цветов, создающих общую картину чрезмерной эмоциональности, которая от своей избыточности переходит в пустоту или белый цвет.

В. Сорокин натуралистично передаёт безумие, которое овладевает доктором во время очередного препятствия: «...закричал доктор с ненавистью к метели, к кладбищу, к дураку и ротозею Перхуше <...>, к своим мокрым, мёрзлым в сапогах пальцам ног, к тяжелому, обледелому снегом пихору...» [5, с. 103]. Этот абзац, являющийся одним предложением, наглядно характеризует стиль экспрессионистов: обилие однородных членов, лексические повторы, эмоционально окрашенная лексика: «...к дурацкому самокату с дурацкой расписной спинке и дурацкими карликовыми лошадьми в дурацком фанерном капоре». Далее ненависть доктора доходит до космических масштабов: сначала доктор злится на Перхушу, потом на лошадей, затем на самокат, после на саму поездку, на эпидемию, на «небо беспрестанно и непрерывно сеющее, сеющее и сеющее эти проклятые снежные хлопья» [5, с. 103].

Противоположная эмоция, но такая же гипертрофированная, встречается в описании состояния, в котором находится Платон Ильич после наркотического трипа. Здесь В. Сорокин передаёт общую истерику «смех его перешёл в хохот. Он захохотал, захохотал до истерики» [5, с. 132]. Изменение стиля проявляется в лексических повторах, звукописи, рядах однородных членов: «он корчился, визжал и всхлипывал, брызгая

слюной, ныл в изнеможении, мотая головой, и грозил кому-то пальцем, охал, причитал и хохотал, хохотал, хохотал» [5, с. 132].

В этих пограничных состояниях одновременно раскрывается образ доктора и достаточно чётко проявляются черты экспрессионизма. Всё это приводит к мысли, что образ Платона Ильича дегармонизирован, не имеет внутреннего стержня. Его внешность резко отличается на фоне остальных героев: он высокий, крупный, «выбрит до синевы» с «коротко подстриженной головой». Пороки Платона Ильича не имеют границ. Например, при описании доктора, когда он пробует продукт, используется достаточное количество глаголов, которые передают то, насколько Гарин желает эту пирамиду: «сердце его в предвкушении забилося; возбуждённо шмыгнул носом и облизал губы; нервно рассмеялся, теряя пенсне» [5, с. 117–118]. Перед читателями создаётся образ невротической личности, обладающей изменённым сознанием, что также характерно для этого направления.

Мотив одиночества сквозной в «Метели». Неоднократное упоминание образов замкнутого пространства (котёл, капор), хождение по кругу доктора воплощается в мотив бесконечного кругового движения, невозможности найти выход из жизненного лабиринта.

Герои движутся неравномерно. Каждое препятствие на их пути, неверный поворот и остановка, во-первых, затрудняют движение, отдаляя цель, во-вторых, формируют ощущение изменённого пространства. Всё вокруг как будто препятствует тому, чтобы они добрались до места назначения. В-третьих, прерывистое повествование, нарушение ожиданий читателя деформируют линейную композицию. Всё это подчиняется эстетике экспрессионизма.

Итак, постмодернистский текст часто ориентирован на какое-либо предшествующее направление или течение. Помимо классической традиции литературы XIX века в «Метели» В. Сорокина присутствуют явные черты экспрессионизма. Выбранный метод и течение обусловлен темой и идеей произведения: Российская провинция – особенная реальность с особенными героями.

Список литературы

1. Завьялова Е. Е. «Метель» В. Сорокина: игра в *imperfectum* / Е. Е. Завьялова // Поэтика игры в структуре литературно-художественного дискурса : мат-лы регион. науч. конф. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2015. – С. 52–56.
2. Завьялова Е. Е. Интеллигент и божий человек из будущего: о главных героях повести В. Сорокина «Метель» / Е. Е. Завьялова // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 397. – С. 19–23.
3. Кочеткова Н. Обнять Метель : интервью с В. Сорокиным / Н. Кочеткова // Известия. – 2011. – 22 февраля.
4. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; научно-ред. совет : В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. – М. : Мысль, 2010. – Т. I: А–Д. – С. 29–30.
5. Сорокин В. Метель / В. Сорокин. – М. : Аст, 2015. – 224 с.
6. Тальма Л. Тёплая чашка в холодный день : как физические ощущения влияют на наши решения = Sensation The New Science of Physical Intelligence / Л. Тальма. – М. : Альпина Паблишер, 2014. – 259 с.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ ИЛЬИ ОДЕГОВА

А.А. Джундубаева, Ж.Ж. Изтаева

Творчество казахстанского писателя Ильи Одегова заняло прочную нишу в современной русскоязычной литературе. Его произведения: «Звук, с которым встаёт Солнце» (2003), «Без двух один» (2006), «Чужая жизнь» (2008), «Пуруша» (2009), «Побеги» (2010), «Любая любовь» (2011), «Тимур и его лето» (2014) и другие – уже снискали признание не только на постсоветском пространстве, но и за его пределами. И. Одегов является лауреатом литературной премии «Современный казахстанский роман», премии «Театр в поисках автора» (Казахстан), лауреатом международного литературного конкурса «Русская премия», а также лауреатом литературной премии «Poetry ON» (Великобритания) [1].

В данной статье мы рассматриваем цикл «Любая любовь» [2], который назван автором «концертом в семи частях». Писатель обозначает тем самым особенность жанра своего произведения и создаёт нарративную интригу для читателя. Для исследователя же встаёт вопрос о жанровой природе цикла «Любая любовь».

Повествование каждого из входящих в него рассказов представляет тот или иной музыкальный жанр, либо имеет определённый музыкальный ритм. И. Одегов соединил, таким образом, две профессиональные стороны своей творческой личности: писателя и композитора. Отсюда, на наш взгляд, уместно будет применить по отношению к циклу сочетание «музыкальный нарратив».

Отметим, что под нарративом мы подразумеваем следующее: «Нарратив – слово, вошедшее в моду в эпоху постмодерна и с латинского *narrare* переводится как "язык повествования". Философы постмодерна позаимствовали термин из историографии, где он появился при разработке концепции так называемой "нарративной истории", рассматривающей исторические события в контексте рассказа об этих событиях, когда событие становится неразрывно связано с интерпретацией» [3]. Нарратив переносит основное содержание истории из фабулы в сам процесс и способ повествования.

Об особенностях повествования в цикле И. Одегова пишет литературный критик О. Трутнева: «В концерте "Любая любовь" Илья Одегов в какой-то степени возвращается к литературному эксперименту, демонстрирует умение владеть словом. Все части "Любой любви" написаны в своём ритме, в своём музыкальном жанре. Здесь и вальс, определяемый троекратными повторениями слов, действий, событий, и джаз, позволяющий героям солировать по очереди, и фолк, блюз, даже шансон. Эти отдельные, казалось бы, рассказы переплетаются сюжетами, героями, деталями в единый концерт, где каждый новый фрагмент звучит в унисон с состоянием души героя» [4].

Музыкальность нарратива прозаического концерта И. Одегова отражена уже в самом названии «Любая любовь», где за счёт фонической эквивалентности (термин В. Шмида [5, с. 240]), выраженной в двукратном повторе созвучия «люб», актуализируется, и даже концептуализируется, с одной стороны, тема любви, с другой – тема гармонии. Её отражением является музыка как исключительно гармоничное сочетание звуков. На уровне текста передаче этой гармонии способствует ритмизованная проза, имеющая определённый темп наррации, связанный с музыкальным ритмом.

Так, в первой части, названной «В одной лодке», – это вальс, с его трёхчастной структурой ритма, пронизывающей нарратив всего рассказа: «Но Егор старательно распутывал, вытягивал, нащупывал ту первую ниточку, которая зацепила его и увлекла в это кружение, в этот странный вальс, раз-два-три, раз-два-три» [2], «Раз-два-три, раз-два-три играл оркестр, а день тогда был жёлтым, солнечным и осенним. <...>. Егор танцевал с ней впервые и ещё не знал, что зовут её Татьяной. А когда узнал, то смеялся,

острил, что, мол, в имени этом сходятся Европа с Азией, славянский “тать” и тюркская “джан”, и получается этакая “душа злодея”, ох, опасная вы женщина, роковая! И Татьяна смеялась, ей нравилось слушать его, нравилось слушать о себе, чувствовать себя и впрямь роковой» [2]. Ритм вальса создаётся троекратным повтором слов и словосочетаний: «Один домик, второй, третий, и все одинаковы, раз-два-три, раз-два-три. Мама Татьяны в таком домике и живёт, а теперь и они с ней. И такая тоска, такая тоска, такая тоска. И старушка эта всё метет, всё чистит, всё шкребёт там чего-то, потому как гости дорогие, а может, просто живёт так. И река, конечно, как без реки?» [2].

В рассказе заметна аналогия героя с лодкой, когда в начале пути он отпускает лодку с прицепа, затем бесцельно плавает по реке (аллегория жизни), однако темп заметно ускоряется, что пугает его, он пытается плыть против течения и понимает, что необходимо прицепить свою лодку снова, что подобно тому, как он возвращается к ждущей ребёнка Татьяне.

По выражению самого И. Одегова, в одном из интервью, он старается создать у читателя «смещение точки сборки» [6]. Это наблюдается и в смещении угла зрения на описываемые события, и в смещении внутренней позиции героя от первоначальной к совершенно противоположной. Так, Егор сначала чуждается и почти ненавидит ещё не рождённого ребёнка, который, как он чувствует, не даёт полностью воссоединиться с возлюбленной Татьяной, однако, когда он теряется в лесу, он приходит к мнению, что ребёнок является тем самым тростом, за который цепляется его жизнь.

И как в вальсе кружатся пары, так и главного героя Егора кружит водоворот событий его жизни, останавливая на мгновение в момент рождения сына: «И в тот же момент с дерева, под которым они замерли на мгновение, падает первый в этом году осенний лист и, кружась, опускается на Егора» [2].

Вторая часть концерта – «За дверью» – резко меняет темп, мы слышим звуки саксофона и яркую экспрессию джаза: «Целый час Голубцов выбирал мелодию звонка, и ведь выбрал что-то ужасное, бессмысленное, какой-то саксофон, боже мой, никакой мелодии, но ей, кажется, понравится, да она любит весь этот современный с придыханием джэзззз» [2]. Импровизация, сложный ритмический рисунок, неожиданные повороты, свойственные этому музыкальному стилю, отражаются в нарративе рассказа на уровне резкой смены действий, в некотором сумбуре повествования, в совмещении несовместимого, в восклицательной интонации: «Появляется и бежит, бежит, бежит куда-то, а всё не успеть, вот и день снова заканчивается. Только поднялось солнце, как тут же и село. А ботинки ещё не начищены, воротник мятый, алло, мама, я сейчас не могу говорить, честное слово, ну мама! нужно торопиться, не может же он, Голубцов, вот так взять и пойти неначищенным. Ещё час, всего час, и пора бежать, торопиться к ней, ведь она – Она! – ждёт» [2].

Замедление ритма джаза до его полной остановки, как и в предыдущей части концерта, происходит в финале: «Но это не джэззз, это скрипят усталые петли подъездной двери. Она. Она открывает дверь <...> и с тревогой оглядывает двор. Но двор пуст, только осторожный ветер касается её волос. А Голубцов, сидящий за открытой дверью, спит тихо. <...> И двор с деревьями, дома и двери, все спящие мужчины и растерянные женщины растворяются во тьме. Медленно исчезают» [2].

Заглавие третьей части концерта «Чудовище» включает в повествование фольклорный, сказочный, мотив, а вместе с ним и музыкальный жанр – фолк. Обозначается, таким образом, связь с народным творчеством – сказительством. Его воплощением в рассказе является главный герой Еркен. И сначала мы окунаемся в самобытность казахского аула: «Еркен, оседлав своего пегого коня и заткнув за пояс нож, оставил отару и опять поскакал к дому Болатбека» [2], а затем знакомимся с героем: «Кроме водки, Еркену нравилось и другое – быть в центре внимания. <...> Нравилось посмеиваться над

наивными рассказами мужчин и ощущать на себе оценивающие взгляды женщин. А больше всего Еркен любил рассказывать истории сам. И, несмотря на то, что правды в этих историях была щепотка, а все прочие детали рождались по ходу, Еркен с удовольствием замечал, с каким пристальным вниманием, с каким доверием его слушают» [2]. Страсть Еркена к сочинительству становится его оружием добиваться поставленной цели, вопреки всему: «Женщина побледнела ещё сильнее.

– Да, – повторил Еркен, чувствуя, как рождающаяся история начинает увлекать его, – они не вернутся. Я нашёл их машину. Там плохой поворот на дороге, нельзя быстро ездить. Я очень сожалею. <...> Там были близкие вам люди?

– Егор, – тихо сказала она, – и Андрюша» [2].

В момент возвращения близких женщины в рассказе возникает фольклорный мотив превращения и оборотничества (курсив здесь и далее – писателя – И.О.): «Вокруг возник мир, в мире дул ветер, солнечные лучи обжигали кожу, а он был один, сам по себе, отдельно от неё, но она стояла рядом, глядя на него с изумлением, словно именно в эту секунду, сейчас, с ним что-то происходило, словно на её глазах он превращался в чудовище» [2].

Если в сказке чудовище, как правило, преобразуется в финале в красивого молодца, то у Одегова иной вариант преображения героя. Жестокость, с которой Еркен сообщает женщине о выдуманной гибели её близких, приводит в итоге к его собственной гибели, ставшей своего рода искуплением вины перед ней: «Еркен было потянулся к ножу на поясе, но понял, что поздно. Всё, что он успел, – это расставить руки и ноги, чтобы не пропустить алабая к женщине с чудесно пахнущими волосами и тёплой, почти маминой грудью.

Вот и всё, что он успел сделать» [2].

Герои И. Одегова переживают катарсис в каждом рассказе его концерта «Любая любовь», при том, что линия сюжета построена вокруг совершенно обыденной ситуации: поездка в такси, первое знакомство, катание на лодке, встреча в театре. Несмотря на краткость изложения и ограниченность фабульного времени, присущих нарративному стилю писателя, он расширяет сюжет рассказываемых историй за счёт ретроспекции – через воспоминания и мироощущение героя, а также через приём «рассказ в рассказе».

Примером этого может служить четвёртая часть концерта – «Благодарность», своим нарративом напоминающая стиль шансона с его нарочито трагичными бытовыми историями:

«– Там, знаете, возле стадиона центральная теплотрасса проходит, – говорю я, – ну трубы-то тёплые, он там, в люке, и живёт. Не мёрзнет вроде. Говорят, история с ним была, – начинаю её раскручивать. – Тёмная какая-то история. Ну я сам точно не знаю, но раз говорят...

– Что за история? – нетерпеливо переспрашивает она. Любопытная.

– Да, говорят, он кого-то... топором, это... – Я взмахиваю рукой и резко опускаю её.

Она вскрикивает. Я молчу. Она не выдерживает:

– И кого же?

– Да точно не знаю, – говорю я, – не хочу наговаривать на человека.

Тяну паузу.

– Но вроде бы свою же дочь.

Она вскрикивает громче» [2].

Нарратив пятой части концерта – «По ту сторону реки» – напоминает мелодию блюза – афроамериканской музыки, совмещающей в себе полифонию разных инструментов и одинокое соло исполнителя. На фоне множества звуков, создаваемых жителями отеля разных национальностей, звучит голос нарратора (рассказчика): «В другом углу группа американцев. Эти жирные, жрут всё подряд, а потом ещё и закусывают

пригоршней своих разноцветных американских БАДов. Громко хохочут, гортанные звуки издают, как будто у них что-то в горле застряло. Когда я на них гляжу – подмигивают. Я не подмигиваю в ответ, отворачиваюсь. Но они всё равно, проходя мимо, норовят хлопнуть по плечу. А вот китайские бизнесмены постоянно, даже за завтраком, разговаривают по своим мобильным. Ладно бы просто разговаривали, так ведь они, в номерах своих намолчавшись, не говорят, а орут! Сы! Сы! Они и мне так говорят, когда вместе за столиком оказываемся. Они мне “Сы!”, а я им “Не ссы!” и головой киваю, мол, и вам приятного аппетита» [2].

В процессе повествования все эти звуки затихают и как бы замолкают, освобождая место внутреннему монологу рассказчика: «Я не иду туда. Там сейчас опять слишком много людей. Я иду в другую сторону, туда, где река, туда, где сады. <...>. Я снимаю сандалии и иду по траве босиком. Трава мягкая, влажная, тёплая. Приятно идти. Я прямо чувствую, как становлюсь ближе к сокам земли. Вот так себя, наверное, чувствуют деревья и цветы. Что-то всё же есть в земле, что-то такое, чего ученые ещё не выяснили, потому что я сейчас всем телом ощущаю, что с каждым шагом становлюсь сильнее и спокойнее» [2].

Размышления главного героя близки к философским. Особенно показательной в этом смысле является следующая цитата: «Я держусь рукой за тёплую кору дерева, один под тысячами звёзд, и смотрю на яхту, пришвартованную у того берега, где тоже есть жизнь. И эта жизнь в этот конкретный момент настолько отличается от моей, настолько больше похожа на жизнь, что у меня возникает странное ощущение, будто я исчез, растворился, умер, будто передо мной та самая последняя река, о которой говорили греки и индусы, и я сейчас в последний раз обернулся, чтобы вспомнить, как же оно там было, в жизни» [2]. Появление образа реки как аллегории жизни создаёт переключку этой части концерта с первой – «В одной лодке».

На таких смысловых и образных переключках построен весь цикл И. Одегова. И это опять же способствует музыкальности нарратива. Мелодия каждой части концерта индивидуальна, но в то же время она встроена в единое нарративное пространство произведения.

Так, своеобразный мостик между пятой и шестой частями концерта перекинут с помощью фразы: «Я газету на русском читаю, а по-русски здесь, слава богу, никто не разговаривает. Всё, что здесь есть русского, – это надпись на скале у моря: “Петька + Рита = любовь”» [2], прозвучавшей в пятой части в преддверии шестой, под названием «Петька Лысый». Музыкальным рефреном этой части становится опера, в которой разыгрывается трагическая история, созвучная внутреннему состоянию Риты – главной героини: «Умирая, знай, поёт она, что я буду жить, жить, чтобы всю жизнь помнить о тебе, любимом, нести о тебе светлую память. Чтобы жизнью своей искупить совершенный грех. Она плачет, но в её блестящих, густо накрашенных глазах уже горит святой фанатичный огонь. Она встаёт, обернувшись к зрителям, и уже поёт для нас, глядя нам в души. Зал плачет. Взметнувшись к финальному си, она дрожит от возбуждения и наконец, взмахнув руками, обрывает звук» [2].

Экспрессивность нарратива достигается здесь совмещением восприятия реальности через взгляд героини и взгляд нарратора: «Секунду в зале стоит тишина, а потом хлоп, хлоп, и пошло, понеслось, лавина рассыпчатого шума, грохот аплодисментов, рука руку хлещет без устали, и никакой возможности остановиться. И от этого грохота мёртвые восстают и выходят на поклон. Вот они все. Невеста в центре, конечно, – звезда! И фамилия у неё звездная – Людмила Вилославская. “Браво! Браво!” – шумят в зале. И Кирилл с Ритой стоят бедро к бедру и шумят вместе со всеми. Но Кирилл смотрит на сцену, а Рита – на Петьку Лысого. А Петька Лысый впился устами в белобрысую, охаживает её по округлостям, словно они здесь одни, словно вокруг не люди, а качаю-

щиеся деревья» [2]. Рита переживает потрясение от встречи с любимым человеком. Как и в музыкальном произведении, у неё сначала происходит нарастание эмоций, затем их кульминация (поток слёз после окончания оперы) и затихание эмоций в финальной части рассказа:

«– Что тебе подарить на день рождения? – спрашивает он тихо.

Рита поворачивается и внимательно глядит на Кирилла. Он сидит такой сутулый, несчастный, что Рита вздыхает, притягивает его к себе, прижимает к груди и гладит по волосам.

– Побрейся налысо, – говорит она» [2].

Заключительная часть концерта – «На одной линии» – завершает цикл, как на формальном, так и на содержательном уровне. В нём снова подчёркивается музыкальность нарратива, его ритмичность: «Он стоит. Он чего-то выжидает. «Так, так, так, так, так, так», – говорит тихо, почти про себя. Всё повторяет и повторяет это дурацкое «так», словно решает и вот-вот решится, а на деле и не думает даже ни о чем, а с помощью своего «так» старается распутать, вытянуть, нащупать ту первую ниточку, которая завела внутри него этот стучащий ритм так-так-так-так-так-так-так».

Более того, ритм становится не просто признаком жизни героя, а условием и сутью его существования, словно выпав из ритма, он перестанет быть: «Этот ритм Сэм отбивает пальцами по рулю, отстукивает стопой, коленом в такт трясет, и, кажется, вот этим так-так-так он сейчас нащупывает какую-то важную мысль, какой-то сложный план продумывает, но в действительности внутри у него пусто и этим бесконечным так-так-так он – Сэм – просто не даёт себе в эту пустоту провалиться. В этом так-так-так сейчас его единственная надежда. Потому что пока ритм держится, есть ощущение, что не всё ещё потеряно. Главное – не останавливаться. Так-так-так-так-так-так. Для Сэма сейчас это так-так-так как нить для Тесея, как камушки для Гретель, как следы хозяина для потерявшейся собаки» [2].

Важность звуковой организации цикла наиболее ощутима в седьмой части, где происходит нарочитое обращение внимания читателя на фоническую эквивалентность слов: «И зовут его странно – Сэм. Но он не американец и даже не Семён или, там, Самуил. Просто с самого детства, когда мама тянула руку вытереть ему испачканный кашей рот, он хватал салфетку и ещё невнятно, но уже настойчиво говорил: “Я сам”. <...> “Сам” ещё в школе легко трансформировалось в “Сэм”. “Сэм сам, – дразнили его одноклассники, – Сэм-сам, Сэм-сам, Сэм-сам”, и получалось как-то по-узбекски – “самса-самса-самса”» [2].

Последняя часть концерта создаёт своеобразное смысловое кольцо, связывающее все части цикла в одно целое. Подтверждением чего является переключка между героями седьмой, третьей и первой частей: «Тебе на что? Она же замужем, Егорку помнишь, из пятого? <...>. К нему, кажется, и поехала. <...>. Да точно замужем! Я тебе говорю. Сынок ещё у них, имя такое типичное, вроде Володя... или Андрюша, а, не помню, врать не буду» [2]. Речь идёт о Татьяне, и в этой, заключительной части цикла, повторяется фрагмент, уже звучавший в первой части: «А звали её Татьяной, и Сэм, узнав это и сам представившись, начал было Татьяне неуклюже объяснять, что, мол, в имени её сходятся Европа с Азией, славянский “тать” и тюркская “джан”, и получается этакая “душа злодея”» [2].

Кольцевая композиция концерта прослеживается и на уровне названий первой и последней частей: «В одной лодке», «На одной линии». Оба названия отражают сквозной для цикла мотив жизни и связи всех людей между собой, что подчёркнуто словом «одна» в первом и втором заглавиях. Все персонажи концерта «Любая любовь» действительно находятся на одной линии и плывут в одной лодке, пытаются разобраться в своей жизни и найти в ней то, что связывает их с этой жизнью.

И. Одегов представил нам в своём произведении, казалось бы, семь разных историй с героями, имеющими свой отдельный мир, но вместе с тем каждый из них оказывается связан с персонажами других рассказов, они переплетаются друг с другом, влияют друг на друга, их судьбы созвучны. Так, от Егора из первой части повествование переходит к Татьяне, которая оказывает сильное влияние на Еркена из третьей части «Чудовище» и на Сэма из седьмой части, меж тем как Еркен оказывается причастным к истории Голубцова во второй части «За дверью», который знакомится с таксистом, сыгравшим определённую роль для Людмилы в четвёртой части повести «Благодарность». Людмила, в свою очередь, упоминается ещё в шестой части концерта, когда Рита видит Петьку с его женщиной.

Таким образом, прозаический концерт И. Одегова построен в виде музыкальной симфонии, переведённой в текст. События в ней развиваются по спирали, в которой главный герой каждой из частей цикла проходит некий путь взросления или изменения его души и возвращается на начальную точку, но уже с другим видением мира, открывающим ему новый этап в жизни. Такова нарративная специфика концерта И. Одегова «Любая любовь».

Список литературы

1. Илья Одегов. Визитная карточка. – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/world/kazakhstan/persons/odegov-i> (дата обращения 26.04.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
2. Одегов И. Любая любовь / И. Одегов // Новый мир. – Москва, 2012. – № 1.
3. Что такое нарратив. – Режим доступа: <https://theoryandpractice.ru/posts/7525-cto-takoe-narrativ> (дата обращения 22.04.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
4. Книжная полка Оксаны Трутневой / О. Трутнева // Новый Мир. – 2015. – № 12. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/knizhnaya-polka-oksany-trutnevoj.html (дата обращения 16.04.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
5. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
6. Илья Одегов : «Привычка халтурить – самая главная проблема страны». Интервью // Власть. – 14.03.2016. – Режим доступа: <https://vlast.kz/writers/16209-ila-odegov-pisatel-privycka-halturit-samaa-glavnaa-problema-strany.html> (дата обращения 10.04.18), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА Е. СЕВАСТЬЯНОВОЙ
«ПОМЕСТЬЕ ЧЁРНОГО ЛОРДА»
(В СРАВНЕНИИ С «ДЖЕЙН ЭЙР» Ш. БРОНТЕ)**

Е.А. Савочкина

В середине прошлого столетия в мировой литературе появляется новый жанр массовой литературы, чьим основателем принято считать Джона Рональда Руэла Толкиена. Он создал известную и любимую во всем мире фантастическую эпопею «Властелин колец» («The Lord of the Rings»), в основу которой были положены различные мифы и реальные исторические события.

После оглушительного успеха книги, жанр фэнтези начинает активно развиваться, в нём рождаются свои поджанры: эпическое фэнтези, городское фэнтези, историческое фэнтези, романтическое фэнтези и т.д. Таким образом, можно говорить о том, что в настоящее время фэнтези трансформировалось в метажанр.

Существуют различные толкования данного термина, будем придерживаться следующего определения: «Фэнтези – разновидность фантастики: произведения, изображающие вымышленные события, в которых главную роль играет иррациональное мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически» [1].

В поджанрах, как правило, переплетаются само фэнтези и другие жанры. Так, в конце XX – начале XXI века возникло новое направление, получившее название – романтическое фэнтези. Оно сформировалось на стыке любовного романа, который из-за того, что жизнь в нём показывается через призму девичьих мечт и представлений о жизни, получил название «розового», и фэнтези. Этот жанр мгновенно завоевал любовь женской читательской аудитории, и с каждым годом количество авторов, творящих именно в данном жанре, увеличивается.

По словам Т.И. Хоруженко, в фабуле женского фэнтези можно выделить ключевые моменты: «героиня “вляпывается” в историю – встречает возлюбленного – пытается от него уйти – решает поставленную задачу – воссоединяется с возлюбленным. <...> в ходе своих приключений героиня проходит инициацию, только после которой она и может обрести счастье» [6, с. 21].

Иногда авторы романтического фэнтези вольно или невольно заимствуют и трансформируют уже знакомые читателю сюжеты согласно канонам жанра. Пример тому – роман Екатерины Севастьяновой «Поместье чёрного лорда», в основе которого лежит произведение Шарлотты Бронте «Джейн Эйр». Главная героиня Е. Севастьяновой девушка-сирота, выпускница женского пансиона, которой поступает предложение о работе горничной в поместье чёрного мага лорда Вальтера. Как и в «Джейн Эйр», между хозяином дома и служанкой возникает роман. Однако наличие общих черт двух произведений проявляется не только и не столько в сюжетной канве, сколько в деталях.

Если сравнить двух героинь, то их похожесть можно обнаружить даже в происхождении. Отец Джейн Эйр был бедным священником, а мать из аристократической семьи. У Алексии Торнтот (главной героини романа Е. Севастьяновой) отец был аристократом, а мать из простой семьи. Данная деталь кажется нам значимой, так как отражает литературные тенденции двух эпох. В XIX веке в романтической литературе популярным становится сюжет, когда двое возлюбленных не могут быть вместе из-за социального неравенства: они вынуждены расстаться или из-за давления общества, или из-за смерти одного из возлюбленных, что и происходит с родителями Джейн Эйр. Они умирают, так и не успев насладиться счастьем. В романе Е. Севастьяновой, написанном в XXI веке, отец главной героини имеет высокий социальный статус, а мать – бедная. Т.е. автор использует популярный для женской литературы XXI века сюжет сказки о Золушке.

Обе героини темноволосы и некрасивы. «Мне хотелось быть высокой, статной, величественной. Я воспринимала как несчастье, что так мала ростом, так бледна, а черты лица у меня такие неправильные и такие необычные» [2, с. 131]. «Ростом я вышла чуть выше среднего, но очень худющая. <...> За этот год я похудела, щёки впали, то и дело появлялись синяки под глазами. В пансионе некоторые девчонки сравнивали меня с цаплей, что ужасно обижало. Причём это не из-за роста, а из-за тонких ног <...>. Зато моей гордостью были волосы, чёрные как смоль и очень густые» [3, с. 10]. Тёмные волосы являются элементом портрета в готическом романе, который подчёркивает связь с героя с нечистой силой. Этот факт находит подтверждение в романе Е. Севастьяновой, где главная героиня делается «чёрной магичкой». Иначе он трактуется у Ш. Бронте: автор этой деталью подчёркивает антиромантический образ своей героини. Но и в том, и в другом случае чёрные цвет волос настраивает читателя на мистический лад, придаёт девушкам загадочность.

Стоит отметить отличие в романах, которое также обосновано эпохой написания. Ш. Бронте очень скудно показывает внешности своей Джейн Эйр и гораздо подробнее останавливается на её внутренних характеристиках. В романе Е. Севастьяновой, напротив, не даётся внутренний портрет Алексии Торнтот, но акцентируется внимание на внешности. Вероятно, это связано с тем, что для Ш. Бронте важнее показать внутреннюю жизнь женщины XIX века, продемонстрировать, что и мужчины, и женщины ведут одинаково напряжённую духовную жизнь. А для Е. Севастьяновой важно показать, что девушка с нетривиальной внешностью тоже достойна счастья, более того, она просто обязана его обрести.

Е. Севастьянова нарушает традиционную для романтического фэнтези сюжетную канву, эти отклонения сближают «Поместье чёрного лорда» с «Джейн Эйр». Рассмотрим сходства подробнее.

Завязкой романа является отбытие Алексии Торнтот из пансиона Оксдейл; героиня закончила своё обучение и устроилась на работу горничной к лорду Вальтеру. Джейн Эйр закончила своё обучение в Ловуде и проработала там учительницей два года, прежде чем устроится в Торнфилд-холл. Однако в отличие от Джейн Эйр Алексия Торнтот никогда не предпринимала попыток покинуть своего возлюбленного, даже в путешествие она отправляется вместе с ним. Нарушением канона является и то, что героиня не решает никакой поставленной задачи. Вероятно, единственная цель, с которой она должна справиться, – это обрести любовь. Но и здесь мы можем найти связь с «Джейн Эйр». Перед главной героиней Ш. Бронте стоит внутренняя задача: обрести независимость. Для этого она должна доказать всему миру и себе, что женщина не обязана быть тенью мужа, что она имеет право делать то, что считает нужным. Похожую цель ставит лорд Вальтер перед Алексией – она должна перестать обращать внимание на мнение окружающих, жить в своё удовольствие, ни на кого не оглядываясь. В конце произведений и Джейн, и Алексии удаётся этого достигнуть. Джейн Эйр проходит так называемый обряд инициации, когда покидает мистера Рочестера и скитается по Англии. В этот период она реализует все свои мечты и выполняет поставленную задачу – стать независимой. Из-за того, что главная героиня Е. Севастьяновой не покидает своего возлюбленного, из сюжетной канвы вновь выпадает один элемент – «воссоединение». Иницируется героиня через интимную близость с лордом Вальтером.

Ещё одной особенностью, объединяющей два произведения, становятся черты готического романа. Н.А. Соловьева указывает, что в «готическом» романе драматизация жанра осуществляется следующими средствами: введение мотивов тайны, загадочного происхождения, странностей поведения, определяющих развитие сюжета; обрисовка руин старинных замков и монастырей, сама обстановка которых способствует нагнетанию страшных загадочных обстоятельств [5, с. 85].

В романе «Джейн Эйр» автором используются некоторые традиции данного жанра. К ним же обращается и Е. Севастьянова. Основное действие в романах происходит в готических замках. «Минут через десять кучер слез с козел и открыл какие-то ворота, створки лязгнули позади нас. Теперь мы медленно направлялись по подъездной дороге, которая привела нас к фасаду длинного дома, погружённого в полную темноту, если не считать огонька свечи за шторой в эркере» [2, с. 126–127]. «Ступеньки и перила были дубовым, окна – высокими, с частым переплётом. И лестница, и длинная галерея, на которую выходил двери спален, казалось, были бы более уместными в соборе, чем в жилом доме. Воздух там был знобким, точно в склепе, и навевал грустные мысли о пустоте и одиночестве» [2, с. 130]. «Огромный замок, стоящий на возвышенности. Серые каменные стены и массивные кованые решётки на узких окнах пугали и манили одновременно. Я насчитала пять этажей и несколько маленьких башенок. <...> Внутри замок тоже поражал своей монументальностью. Войдя, мы оказались в просторном холле со множеством маленьких дверей и огромной широкой лестницей наверх. Холл был богато украшен настенной живописью и гобеленами необычайно насыщенных оттенков» [3, с. 12]. Если описание поместья у Ш. Бронте сразу намекает читателю на какую-то тайну внутри, то описание Е. Севастьяновой, несмотря на наличие готического элемента, лишь демонстрирует роскошь и возможность обладания героиней такого богатства. Однако готическую традицию позволяют сохранить постоянные упоминания о том, что замок подобен лабиринту, в стенах которого происходят загадочные и непонятные Алексии события.

Главные мужские персонажи также соответствуют готической традиции. Мистер Рочестер больше напоминает оборотня, лорд Вальтер подобен вампиру. Сравним: «И, слушая топот, ожидая появления лошади из сумрачных теней, я вспомнила услышанные от Бесси предания, в которых действовал некий североанглийский оборотень» [2, с. 150], «однако он, несомненно, произносил какое-то заклинание, так как не ответил мне сразу», «...среднего роста и широкоплеч... Лицо у него было смуглое, с суровыми чертами и тяжелым лбом» [2, с. 150]. «Бледная как снег кожа смотрелась совершенно неестественно на фоне чёрных волос. Возможно, его взгляд не был бы таким устрашающим, если бы не глубокий шрам, который рассекал бровь и кончался под глазом... “но кто сказал, что перед тобой человек?”» [3, с. 13].

Элемент готического романа – «тотемное животное» – встречается в обоих романах. «Тотемным» животным мистера Рочестера можно считать его пса, что вполне отвечает образу оборотня. А для лорда Вальтера этим животным является ворон Рейв.

В обоих произведениях также встречаются сумасшедшие. Но если у Ш. Бронте образ сумасшедшей связан с разгадкой тайны поместья Тонрфилд-холл, то у Е. Севастьяновой её появление никак не мотивировано.

Как уже было сказано выше, фэнтези вмещает в себя черты сразу нескольких жанров. Роман «Поместье чёрного лорда» не стал исключением. Автор нарушает традиционную сюжетную канву романтического фэнтези и использует элементы жанра готического романа. К этому же в своё время прибегла и Ш. Бронте, отказавшись писать простую романтическую историю, добавив элементы готики и социально-психологический подтекст. На первый план автор выводит внутренние переживания женщины, произведя тем самым настоящую революцию в английской, а затем и мировой литературе.

Список литературы

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – Режим доступа: <http://grammar.ru/LIT/> (дата обращения: 09.04.2019), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

2. Бронте Ш. Джейн Эйр / Ш. Бронте. – СПб : Азбука, 2015. – 607 с.
3. Севастьянова Е. Поместье чёрного лорда / Е. Севастьянова. – М. : Альфа-книга, 2017. – 313 с.
4. Соколова Е. А. Terraincognita русского фэнтези / Е. А. Соколова // Труды Ростовского гос. университета путей сообщения. – 2017. – № 1. – С. 107–112.
5. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьёва. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1988. – 232 с.
6. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези : на пути к метажанру : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. И. Хоруженко. – Екатеринбург, 2015. – 24 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамов Андрей Станиславович – педагог дополнительного образования ГБПОУ «Астраханский губернский техникум» (структурное подразделение № 1).

Алхутова Анастасия Вадимовна – студентка Астраханского государственного университета.

Анищенко Валентина Владимировна – преподаватель Астраханского социально-педагогического колледжа.

Белоусова Мария Юрьевна – студентка Астраханского государственного университета.

Близгарева Ангелика Георгиевна – студентка Астраханского государственного университета.

Гаврилова Ольга Петровна – учитель русского языка и литературы МБОУ г. Астрахани «СОШ 71».

Гресь Василина Игоревна – студентка Астраханского государственного университета.

Гусарова Анна Вячеславовна – студентка Астраханского государственного университета.

Джундубаева Алла Абдрахмановна – доктор PhD, преподаватель Казахского педагогического университета им. Абая.

Емельянов Виктор Александрович – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Жилина Анастасия Владимировна – кандидат филологических наук, преподаватель Санкт-Петербургского государственного технологического института (технического университета).

Завьялова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, завкафедрой литературы Астраханского государственного университета.

Измаева Жанерке Жандосовна – магистрантка Казахского педагогического университета им. Абая.

Исаев Геннадий Григорьевич – доктор филологических наук, профессор Астраханского государственного университета.

Ишбирдиева Карина Ильдаровна – студентка Астраханского государственного университета.

Ищанова Асель Оскаровна – студентка Астраханского государственного университета.

Кадин Ярослав Анатольевич – магистрант Астраханского государственного университета.

Карачалова Виктория Андреевна – студентка Краснодарского государственного института культуры.

Кузнецова Татьяна Андреевна – магистрант Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Купцова Юлия Максимовна – студентка Астраханского государственного университета.

Ла Грека Барбара – студентка Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина (Москва).

Майор Вера Николаевна – учитель МКОУ «СОШ с. Старокучергановка».

Мендагалиева Алина Гайсаевна – преподаватель Школы английского языка Вильяма Рейли (Астрахань).

Миленко Виктория Дмитриевна – кандидат филологических наук, доцент Севастопольского государственного университета (Гуманитарно-педагогический институт).

Норец Максим Вадимович – доктор филологических наук, завкафедрой теории и практики перевода Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского (Институт иностранной филологии).

Поляк Зинаида Наумовна – кандидат филологических наук, доцент Казахского национального педагогического университета им. Абая.

Пушкина Валентина Александровна – студентка Астраханского государственного университета.

Растунцев Роман Эдуардович – студент Астраханского государственного университета.

Рахметова Малика Темирбековна – учитель МБОУ «Красноярская средняя общеобразовательная школа № 1» с. Красный Яр Красноярского района Астраханской области.

Рыбакова Мария Алексеевна – студентка Астраханского государственного университета.

Савочкина Елена Александровна – студентка Астраханского государственного университета.

Сарыева Сабина Элчин кызы – студентка Астраханского государственного университета.

Севастьянова Оксана Юрьевна – студентка Астраханского государственного университета.

Свечникова Ирина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Спесивцева Любовь Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Суровцева Екатерина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Терская Марина Евгеньевна – студентка Астраханского государственного университета.

Тихонова Светлана Александровна – кандидат филологических наук, доцент Краснодарского государственного института культуры.

Фатхи Бахарех Фархад – магистрантка Астраханского государственного университета.

Целовальников Игорь Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент Астраханского государственного университета.

Целовальникова Надежда Викторовна – кандидат филологических наук, преподаватель Астраханского социально-педагогического колледжа.

Шартуова Диляра Утепкалиевна – студентка Астраханского государственного университета.

Шахбанова Анисат Магомедшариповна – преподаватель Волго-Каспийского морского рыбопромышленного колледжа (ФГБОУ ВО «АГТУ»).

Шкурская Екатерина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент Калмыцкого государственного университета им. Б.Б. Городовикова.

Юмаева Карина Маратовна – учитель МКОУ «СОШ с. Старокучергановка».

Яковлева Валентина Александровна – студентка Астраханского государственного университета.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**Материалы
Всероссийской научной конференции
г. Астрахань, 25 апреля 2019 г.**

Публикуется в авторской редакции.
Техническое редактирование, компьютерная правка
Ю.А. Васильевой

Заказ № 4022. Тираж 10 электрон. оптич. дисков
Уч.-изд. л. 11,1. Объём данных 516 КБ

Издательский дом «Астраханский университет»
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а
Тел. (8512) 24-64-95 (отдел планирования и реализации),
тел./факс (8512) 24-68-37
E-mail: asupress@yandex.ru