



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Сборник материалов международной студенческой
научно-практической очно-заочной конференции

11 ноября 2015 г.

Магнитогорск
2018

УДК 800
ББК Ш5(2=Р)

Рецензенты:

Кандидат филологических наук, член Союза российских писателей,
член Общественного совета по независимой оценке качества работы
муниципальных учреждений, подведомственных управлению культуры
администрации города Магнитогорска, доцент, заведующая лабораторией
научных исследований в области информационных коммуникаций
академического лица

Татьяна Александровна Таянова

Кандидат филологических наук, доцент, зам. директора
по учебно-воспитательной работе МОУ «Санаторная школа-интернат № 2
для детей, нуждающихся в длительном лечении» города Магнитогорска

Марина Борисовна Баландина

Редакционная коллегия:

Рудакова С. В. – отв. редактор, д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и
литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова;
Абрамзон Т. Е. – зам. отв. редактора, зав. кафедрой, д-р филол. наук, профессор кафедры
кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова;
Зайцева Т. Б. – ред.-сост., докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и
литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова;
Петров А. В. – ред.-сост., д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и
литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова.

Русская литература глазами современной молодежи [Электронный ресурс] : сборник
материалов междунар. студенческой научно–практической очно–заочной конференции /
отв. ред. С. В. Рудакова, зам. отв. ред. Т. Е. Абрамзон, ред.-сост. Т. Б. Зайцева, ред.-сост.
А. В. Петров ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет
им. Г.И. Носова». – Изд. 2-е, подгот. по печ. изд. 2015 г. – Электрон. текстовые дан. (1,52
Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2018. – 1 электрон. опт.
диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб
HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ;
мышь. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-9967-1285-4

Издание представляет собой сборник материалов междунар. научной
студенческой конференции «Русская литература глазами современной молодежи»
(Россия, г. Магнитогорск, МГТУ им. Г. И. Носова, кафедра литературы, 2015 г.) и
включает в себя доклады и статьи, посвященные актуальным вопросам изучения как
русской, так и зарубежной литературы. Среди рассмотренных проблем поэтика
постмодернизма, сравнительно-историческое изучение фольклора и авторских
произведений, вопросы интертекста, многообразные историко-теоретические подходы к
изучению русской литературы XIX и XX веков.

УДК 800
ББК Ш5(2=Р)

ISBN 978-5-9967-1285-4

© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

<i>Голубева Анна Андреевна.</i> Актуальность классической темы «маленького человека» в творчестве Т.Н. Толстой и В.А. Пьецуха	6
<i>Дворжецкий Роман Вадимович.</i> Тема воспитания в русской классической литературе школьной программы	11
<i>Игнатова Анастасия Владимировна.</i> Книги А. Бильжо: игра с классикой	15
<i>Камалова Юлия Ильдаровна.</i> Пейзаж в его психологической функции в романтической поэме А.И. Подолинского «Борский»	20
<i>Козлова Александра Викторовна.</i> Экзистенциальные мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского и А. Камю (на материале повести «Записки из подполья» и романа «Посторонний»	23
<i>Курячки Лука (Станко).</i> Dostoyevski's Image and Kurosawa's Word: Intertitles of Film The Idiot (Образы Достоевского и слово Куросавы: надписи в фильме «Идиот»)	29
<i>Рудакова Татьяна Викторовна.</i> Русская античность А.А. Дельвига (о своеобразии антологической лирики А.А. Дельвига)	34
<i>Соловьев Николай Николаевич.</i> «Халат» в поэзии П.А. Вяземского: о содержании и поэтике метафоры	41
<i>Хабарова Татьяна Михайловна.</i> Дневник В.А. Жуковского 1814–1815 годов как «учебник жизни»	49
<i>Шарапова Дарима Данзановна.</i> «Неточка Незванова» Ф.М. Достоевского и основные элементы готического романа	54
<i>Шустикова Юлия Николаевна.</i> А.П. Чехов о русском национальном характере (рассказ «Крыжовник»)	60
<i>Юдин Лев Алексеевич.</i> Поэтика комикса-адаптации «Анна Каренина»: диалог с классикой	65

РАЗДЕЛ II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

<i>Бегишева Ольга Сергеевна.</i> Тема войны в постмодернистской прозе на примере романа М. П. Шишкина «Письмовник»	71
<i>Бородина Ольга.</i> Синтетическая природа «книги совпадений» Александра Татарского	75
<i>Вильховский Игорь Игоревич.</i> Особенности художественного осмысления народного характера в русской прозе XX века	79

<i>Гладкова Алена Сергеевна. Проблема нравственного выбора в романе З. Прилепина «Грех»</i>	83
<i>Дубровских Татьяна Сергеевна. Прозиметрическая структура «московских» рассказов Николая Асеева</i>	87
<i>Карамышева Дарья Артемовна. Роль заголовочного комплекса в формировании внутреннего сюжета микроцикла Е. Гришкова «Боль»</i>	91
<i>Каретина Александра Игоревна. «Записки на запыстье» Ольги Паволги: жанровые традиции и новаторство</i>	96
<i>Кириченко Роман Владимирович. Образ Данте в цикле стихов В.Я. Брюсова «Любимцы веков»</i>	100
<i>Князева Светлана Евгеньевна. Особенности художественного психологизма в повести К. Федина «Анна Тимофеевна»</i>	107
<i>Кожанова Ангелина Александровна. Функционирование образа кольца в рамках мотива брачных уз в лирике Анны Ахматовой</i>	111
<i>Леонова Дарья Сергеевна. Феномен редакторских микроциклов (на примере «Из рассказов о минувшем лете» Сергея Довлатова)</i>	116
<i>Лобова Ольга Леонидовна. Трансформация образов героев пьесы М. Горького «На дне» в одноименном фильме В. Котта</i>	120
<i>Матвейчук Виктория Витальевна. Образная система романа Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)»</i>	126
<i>Менщикова Ирина Юрьевна. Антивоенный пафос прозы Г. Бакланова рубежа XX – XXI вв.: гуманистические традиции</i>	131
<i>Пономарева Элина Витальевна. Русская манга: полемика с классикой и новый вид художественного произведения</i>	134
<i>Потапова Зоя Сергеевна. Жанровое своеобразие литературного творчества М. Веллера</i>	140
<i>Сафонова Ульяна Игоревна. Поэтика микроцикла А. Битова «Три путешествия»</i>	146
<i>Се Ваньюз. Мотив дороги в поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души»</i>	151
<i>Ушаков Артём Анатольевич. Традиции классической литературы в творчестве С. Узуна</i>	158
<i>Ушакова Александра Владимировна. Архетип книги в романе М. Елизарова «Библиотекарь»</i>	162
<i>Федерякин Александр Юрьевич. Циклы малой прозы Эренбурга 20–х годов: соединение классической и модернистской поэтики</i>	166
<i>Федорова Екатерина Викторовна. Традиции Н.В. Гоголя в романе А. Белого «Серебряный голубь»</i>	173
<i>Ханенко Ольга Сергеевна. К вопросу о литературоцентричности прозы В. Пьецуха</i>	178

РАЗДЕЛ III. ЭССЕ НА ТЕМЫ «ПУШКИНИАНЫ»

<i>Меницкова Ирина Юрьевна. Мой Пушкин</i>	184
<i>Зими́на Екатерина Серге́евна. Свет Пушкина</i>	185
<i>Эрга́шев Дми́трий Серге́евич. Пушкин–философ в видениях художников</i>	186

РАЗДЕЛ IV. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

<i>Григорьев Максим Игоревич. Состояние измененного сознания и «взволнованная проза» Т. Де Квинси</i>	188
<i>Загидуллина Арина Ринатовна. Типология женских образов в романах Амели Нотомб</i>	195

РАЗДЕЛ I. РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

А.А. Голубева,
студент 4 курса, ПсковГУ (г. Псков)
Научный руководитель – Н.Л. Вершинина,
д.ф.н., проф., зав. кафедрой литературы ПсковГУ

АКТУАЛЬНОСТЬ КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕМЫ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Т. Н. ТОЛСТОЙ И В. А. ПЬЕЦУХА

В данной статье рассматривается интерпретация темы «маленького человека» в творчестве писателей-постмодернистов Т.Н. Толстой и В.А. Пьецуха. На примере произведений «Река Оккервиль» и «Наш человек в футляре» прослеживается связь современной литературы с классическими текстами Н.В. Гоголя, Ф.И. Достоевского, А.С. Пушкина, А.П. Чехова. Выявляются новые черты в типе «маленького человека».

Ключевые слова: «маленький человек», интерпретация, интертекстуальность, постмодернизм, актуальность классики

Почему произведения, написанные больше века назад, все еще притягательны? Что находят для себя в классических текстах новые поколения читателей, далеких от реалий, например, XIX века?

Традиционно поэтов и писателей, принадлежащих к классической литературе, мы воспринимаем как учителей жизни, влияющих на формирование личности, мировоззрение и восприятие действительности. Не смотря на то, что А.И. Герцен писал: «<...> мы вовсе не врачи – мы боль» [2, VII, 47], многие из нас ищут лекарство от душевных ран именно в литературе. Каждое поколение в свое время читает одни и те же произведения по-своему. Именно поэтому возникают новые интерпретации классики. Видимо, по этой причине, для одних Обломов «мечтательный чудак» [3, 310], а для других бездельник. Классику могут «уличать» в отсутствии смысла, который внесла в нее впоследствии критика, как это делает Н.В. Шелгунов по отношению к пьесам А.Н. Островского: «Да хотел ли, например, г. Островский сказать в своих сочинениях то, что сказал по поводу их Добролюбов в “Темном царстве”?» [12, 152], тем самым допуская возможность различных мнений и оценок. Стремились ли сами классики к подобной множественности прочтений? Этого мы сегодня

сказать не можем, но видим плоды восприятия классической литературы последующими, в том числе, и современными авторами.

Известный исследователь творчества А.П. Чехова В.Б. Катаев утверждает, что русская классика и сегодня продолжает оставаться основой, базисом, резервуаром, откуда современная культура черпает образы, сюжеты, мотивы [6]. Однако кто эти литераторы, сумевшие не растерять свою популярность и авторитет спустя столетия? Н.А. Фатеева настаивает, что круг авторов, являющихся сегодня «центрами интертекстуального излучения», сводится к узкому кругу писателей, известных каждому со времен школы – это А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, М.Е. Салтыков-Щедрин [11]. Художественные произведения этих авторов несут в себе особый философский смысл, их отличают чувство истории, глубокий психологизм. Раскрывая внешние конфликты человека и общества, внутренние противоречия, которые определяют жизнь каждого, русская классическая литература учит распознавать истину и ложь. При этом в классических произведениях не навязываются читателю определенные ориентиры, главный урок – научить читателя видеть мир своими глазами и не поддаваться соблазнам темной стороны своей души, а находить в ней свет и добро.

Рассуждая о гранях восприятия классики в современной литературе, необходимо сказать, что термин «интерпретация» мы рассматриваем как категорию герменевтики.

Т.В. Матвеева дает следующее определение этой области знания: «Герменевтика – направление современной филологии, сложившееся на базе классической герменевтики – общей теории интерпретации текстов. Основной предмет герменевтики – это понимание текста, которое трактуется как ментальное осмысление, психическая переработка текстовой информации, следствием которой является правильное употребление текста и реагирование на него» [7, 70]. Опираясь на это определение, мы будем говорить об интерпретации классических текстов в современной литературе.

Весьма интересно проследить, как разрабатывалась тема «маленького человека» в классической литературе, но еще показательнее то, что остается от традиции изображения людей низкого социального положения в произведениях последних лет. Открывает данную тему А.С. Пушкин («Станционный смотритель» (1830), «Медный всадник» (1833)), но впервые употребление данного понятия встречается в статье В.Г. Белинского «Горе от ума» (1840), причем с четким описанием всей оппозиции: «Сделайся наш городничий генералом – и, когда он живет в уездном городе, горе

маленькому человеку... тогда из комедии могла бы выйти трагедия для “маленького человека”...» [1, III, 479]. В 1830-50-х гг. «маленький человек» чаще всего бедный чиновник, для которого предел стремлений – вещь. Например, для Акакия Акакиевича Башмачкина – шинель. В произведениях «натуральной школы» (Я.П. Бутков, А.Н. Майков) выдвигалась на первый план привязанность героя к дочери или возлюбленной, подчеркивалось несовпадение служебной и домашней жизни, преимущественное внимание уделялось мотивам чести и гордости. Творчески, порой полемически по отношению к традиции изображения «маленького человека», создавали своих героев Ф.М. Достоевский (Макар Девушкин, Голядкин, Мармеладов), А.Н. Островский (Бальзаминов, Кулигин), А.П. Чехов (Червяков, Беликов), М.А. Булгаков (Коротков), М.М. Зощенко и другие писатели XIX – XX веков.

Особого внутреннего напряжения достигает данная тема в рассказах Т.Н. Толстой и В.А. Пьецуха. Исследователь И.С. Скоропанова относит творчество этих писателей к «нарративному постмодернизму», в рамках которого работают современные писатели старшего поколения, сменившие в новых условиях свою эстетическую ориентацию [9, 352]

Главный герой рассказа Т.Н. Толстой «Река Оккервиль» [10] – стареющий холостяк Симеонов, для которого наслаждением становится запереться в своей комнате холодным, сырым петербургским вечером и извлечь из рваного пакета старую пластинку с очаровывающим голосом Веры Васильевны. Симеонов во многом схож с Акакием Акакиевичем из гоголевской «Шинели», у него такая же трудноопределимая внешность, непонятный возраст, он так же лелеет свою мечту. Мимо его окна проходят петербургские трамваи, конечная остановка которых манит Симеонова своим мифологическим звучанием: «Река Оккервиль», за которым слышится платоновское «Река Потудань».

Подчёркивая глубокую интертекстуальность рассказа, критик А.К. Жолковский отмечает: «Симеонов являет типовой образ “маленького человека” русской литературы, нарочито сшитого из пушкинского Евгения, которого река разлучает с Парашей; гоголевского Пискарева, фантазии которого разбиваются бордельной прозой жизни понравившейся ему красотки; и беспомощного мечтателя из “Белых ночей” Достоевского» [4, 26].

Примечательна интерпретация чеховских сюжетов и конфликтов в творчестве В.А. Пьецуха. В произведениях Чехова перед нами всегда живая и цельная картина действительности. Автор в своем

творчестве не претендует на открытие загадок мироздания и законов бытия. Он изображает мельчайшие внутренние перемены в душе, мыслях, оценке общества и самого себя. По наблюдениям Т.С. Злотниковой, «Чехов – единственный русский классик, который по окончании школы у большинства современной молодежи не вызывает раздражения, перечитывается. Очевидно, главная причина этого – его соразмерность человеку. Чем меньше места остается этому человеку в опасной природе, в непонятных и часто унижительных социальных обстоятельствах, тем более непосредственно и даже жадно он воспринимает автора, никого не поучающего и ни к чему не призывающего («никого не обвинил, никого не оправдал»)» [5, 15].

Опираясь на традицию изображения «маленького человека». В.А. Пьецух в рассказе «Наш человек в футляре» рисует героя в потоке времени, в его будничной, ничем не примечательной жизни. Однако автор изображает человека, живущего в 80-е годы XX века, и повествование строится на противопоставлении герою Чехова, подчеркнутом уже в преамбуле рассказа: «<...> учитель древнегреческого языка Беликов, в сущности, не знал, чего он боялся, и умер от оскорбления; учитель русского языка и литературы Серпеев отлично знал, чего он боялся, и умер оттого, что своих страхов не перенес. Беликов боялся, так сказать, выборочно, а Серпеев почти всех. Беликов все же сильная личность, и сам окружающих застрашал, постоянно вынося на люди разные пугательные идеи. Серпеев же был слаб, и кроме как на службу во внешний мир не совал носа практически никогда...» [8, 140]

Таким образом, мы наблюдаем, что традиционная тема «маленького человека» интересна и авторам нашего времени. Однако современный «маленький человек» становится еще более мелкого размера, он уже не просто имеет страхи, а боится жить, как Серпеев. Он не просто трепетно лелеет свою мечту, но и с отвращением отказывается от нее, как Симеонов мечтает о встрече с прекрасной певицей Верой Васильевной, а затем брезгливо моет ванную после того, как она искупалась в ней.

Несмотря на то, что произведения русских классиков написаны несколько веков назад и не имеют прямого отношения к настоящему времени, они всегда будут оставаться актуальными и современными, так как понятие нравственности и любви к миру находит отклики в человеческом сердце в любую историческую эпоху и в любом устройстве общества, ведь именно на этом строится вся русская классическая литература.

Список литературы

1. Белинский, В. Г. «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 3. – С. 452 – 486.
2. Герцен, А. И. Концы и начала / А. И. Герцен // Герцен А. И. Собрание сочинений: в 13 т. – М.: Худож. литература, 1958. – Т. 7. – С. 26–56.
3. Дружинин, А. В. «Обломов». Роман А. И. Гончарова / А. В. Дружинин // Дружинин А. В. Литературная критика. – М.: Советская Россия, 1983. – С. 290 – 313.
4. Жолковский, А. К. В минус первом и минус втором зеркале: Т. Н. Толстая, В. Ерофеев – ахматовиана и архетипы / А. К. Жолковский // Литературное обозрение. – 1995. – № 6. – С. 25 – 41.
5. Злотникова, Т. С. Время «Ч» (Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887-2007 гг.) / Т. С. Злотникова // Ярославль: ЯГПУ, 2007. – 259 с.
6. Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 326 с.
7. Матвеева, Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – С. 576 с.
8. Пьецух, В. А. Плагиат. Повести и рассказы / В. А. Пьецух. – М.: Глобулус, Изд-во НЦ ЭНАС, 2006. – 304 с.
9. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова: Учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
10. Толстая, Т. Н. Река Оккервиль: Рассказы. / Т. Н. Толстая. – М.: Подкова; Эксмо, 2005. – 462 с.
11. Фатеева, Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX века) / Н. А. Фатеева // Поэтика и стилистика. 1988–1990. – М.: Наука, 1991. – С. 108–124.
12. Шелгунов, Н.В. Литературная критика / Н. В. Шелгунов. – Л.: Художественная литература, 1974. – 418 с.

Abstract

In this article discusses the interpretation of the theme of the "little man" in the work of writers-postmodernists T. Tolstaya and V. Petsuh. In order to see the connection of modern literature and the classical texts of N. Gogol, F. Dostoevsky, A. Pushkin, A. Chekhov, we studied the short stories "Okkervil River" and "Our Man in a Case". We identified new features of in the type of "little man".

Key words: "little man", interpretation, intertextuality, postmodernism, the relevance of the classics

*Р.В. Дворжецкий,
студент 2 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – С.В. Рудакова,
д.ф.н., проф. кафедры литературы МГТУ*

ТЕМА ВОСПИТАНИЯ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ШКОЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

Работа посвящена проблеме воспитания в русской классической литературе.

Ключевые слова: литература, обучение, образование, воспитание

В русской школе педагоги на уроках литературы уделяют особое внимание теме духовно-нравственного воспитания. Это не случайно, ведь воспитание является той основой, на которой строится вся будущая жизнь человека. Литература является одним из важнейших предметов в жизни любого школьника – на примерах судьбы литературных героев, зачастую, он строит и свою жизнь. Литература развивает воображение, логическое мышление, умение говорить красиво, эстетический вкус – именно на всём этом, и не только, строится воспитание человека. Освоение литературной классики учащимися является непременным условием сохранения единства национальной культуры. Формирование нравственно-активной личности – главная задача обучения и воспитания на уроках литературы.

В обучении, воспитании и развитии ребенка огромную роль играет книга. Именно книги учат нас с детства совершать добрые дела и не совершать плохих. В детстве переживания особенно остры, а ум еще недостаточно подготовлен для того, чтобы правильно оценить всё происходящее вокруг. Роль книги в воспитании школьника огромна. Книга – это учебник нравственности, источник знаний, доброжелательный собеседник и, конечно же, лучший друг.

Роль русской классической литературы в воспитании школьников достаточно велика. Читая книги классиков, дети знакомятся с прошлым нашей Родины, с жизнью и бытом наших предков, с историей и географией страны. В результате этого они начинают осознавать себя преемниками всего созданного на земле и продолжателями дел своих предков, ответственными за судьбу планеты. Позднее они поймут, что без прошлого не может быть ни настоящего, ни будущего.

«Всем хорошим в себе я обязан книгам» [1, 482], – сказал Максим Горький. Книга открыла для великого писателя глаза на

большой мир, научила распознавать хорошее и дурное в окружающей действительности, в людях, вдохновила его на борьбу со всем недостойным и безнравственным.

Воспитание призвано сформировать личностные ценности и ориентиры, установки и мировоззрение. Обращение к произведениям русской классической литературы позволяет нам воочию увидеть ошибки взрослых, допущенные при воспитании детей, и явные последствия этих ошибок.

Бегло просматривая страницы школьной программы, невольно обращаешь внимание на комедию Д.И. Фонвизина «Недоросль». Эта пьеса особенно ценна для юношества, она может помочь молодым людям в выборе достойного жизненного пути. В комедии Фонвизина тема воспитания выражена в противоборстве добра и зла, низости и благородства, искренности и лицемерия, животности и высокой духовности. В комедии сталкиваются два мира с разными потребностями, стилями жизни и манерами речи, с разными идеалами. Идеалы героев отчетливо видны в том, какими они хотят видеть своих детей. Вспомним Простакову на уроке Митрофана: «Простакова. Врет он, друг мой сердечный! Нашед деньги, ни с кем не делись. Все себе возьми, Митрофанушка. Не учись этой дурацкой науке!» [2, 216].

А теперь сравним это со сценой, где Стародум говорит с Софьей: «Стародум. По моему расчету, не тот богат, который отсчитывает деньги, чтоб прятать их в сундук, а тот, который отсчитывает у себя лишнее, чтоб помочь тому, у кого нет нужного. <...>. Дворянин, например, считал бы за первое бесчестие не делать ничего, когда есть ему столько дела: есть люди, которым помогать, есть Отечество, которому служить» [2, 222, 223].

Митрофанушка, – «плод злонравия», который вообрал в себя, как губка, пороки своей матушки, госпожи Простаковой, он даже, в некоторой степени, превосходит ее в своем бездушии и жестокости. Произведение наглядно показывает разницу между добром и злом, благородством и невежеством, читатель имеет возможность оценить все эти качества, сделать вывод, что поистине является ценным в жизни.

Главный вопрос, который задает Н.В. Гоголь в поэме «Мертвые души», «Есть ли в этом мире что-то светлое, какое-то хотя бы обращение к свету?». Основной воспитательной идеей произведения можно назвать учение о нравственных и духовных ценностях человека в противоположность материальным ценностям. Отец главного героя гоголевской поэмы Чичикова передал своему сыну наставление, которым Чичиков руководствуется на протяжении всей жизни: «А пуще всего береги и люби копейку...». Как видим, Чичикову с детства

внушили идею о том, что материальные ценности важнее духовных, что обуславливает его поступки во взрослой жизни.

Другим ярким примером произведения, в котором раскрыта проблема воспитания, можно считать роман-эпопею «Война и мир» Л.Н.Толстого. Здесь Наташа Ростова трогательно заботится о своей матушке, которая переживала сильнейший стресс из-за гибели своего сына Петра. Графиня сразу превратилась в старуху. Наташа ни на шаг не отходила от матери. «Она одна могла удерживать мать от безумного отчаяния. Три недели Наташа безвыходно жила при матери, спала в кресле в ее комнате, поила, кормила ее и, не переставая, говорила с ней, – говорила, потому что один нежный, ласкающий голос ее успокаивал графиню». Любовь и преданность к матери, как мы видим, делает Наташу сильнее духовно и физически, она находит в себе энергию для того, чтобы поддержать и помочь близкому человеку. Это неудивительно, ведь в семье Ростовых всегда царили любовь, внимание и забота. Когда приходит пора, дети начинают заботиться о своих родителях, как когда-то они заботились о них. В семье Ростовых никогда не было конфликтов, взаимной вражды и ненависти.

В автобиографическом произведении М. Горького «Детство» главный герой после смерти своего отца вместе с матерью возвращается в дом своего деда. В этом доме он сталкивается с жестокостью, несправедливостью. Дети здесь растут в атмосфере злобы и ненависти. Их избивают даже за незначительные провинности. Дед придерживается именно такого принципа «воспитания», деспотичного и совершенно непедагогичного. Никакой любви и внимания дети не чувствовали ни от кого. Одна лишь бабушка проявляла любовь, заботу и внимание к главному герою – Алёше, который, по прошествии времени, вспоминает добрым словом только ее. Дед же в конце жизни вынужден был нищенствовать. Несмотря на то, что у него была большая семья, никто не захотел заботиться о нем, так как сам дед никогда не проявлял доброты по отношению к своим близким. «... когда бабушка уже успокоилась навсегда, дед сам ходил по улицам города нищий и безумный, жалостно выпрашивая под окнами:

– Повара мои добрые, подайте пирожка кусок, пирожка-то мне бы! Эх вы-и..» [3].

Можно сравнить атмосферу в семье Кашириных из «Детства» Горького и Ростовых из романа «Война и мир» Толстого. Разница огромна! Дело не только в том, что семья Ростовых не знала нужды, а в том, что в семье Ростовых царили взаимная любовь и уважение, чего не было в семье маленького Алеши.

Воспитание детей – очень и очень нелегкое дело, с этим невозможно не согласиться. Каждый взрослый человек просто обязан не только любить и уважать своего ребенка, но и обеспечить ему возможность реализовать свои стремления посредством предложенной ему свободы, ведь без нее ребенок вырастет слабым, боязливым, безвольным. Именно подобное и произошло с главным героем романа И.А. Гончарова «Обломов». Прочитав страницы романа, где описывается детство маленького Обломова, можно сказать, что оно было счастливым и беззаботным. Родители очень любили своего мальчика и окружали его вниманием и заботой. Была одна проблема – Илье не предоставляли возможности как-либо проявить себя. Он не мог сделать самостоятельно ни шага, был лишен возможности узнать что-то новое, проявить свои желания и способности. Сказки, которые рассказывала ему няня, стали для Обломова единственной возможной реальностью, так как ничего другого в жизни он не знал и не видел. Эта мечтательность сослужила ему дурную службу, так как он умел лишь мечтать, а действовать так и не научился. Реальная жизнь проходила мимо, в то время как он целые дни проводил в бесполезных мечтаниях. В том, что он стал таким, виноваты целиком и полностью только родители, ведь они не дали ему возможность почувствовать себя самостоятельным. Во взрослой жизни Обломов показан таким, каким сформировался детстве, – вялым, безынициативным. Отец Штольца, напротив, старался воспитать в своем сыне уважение к знаниям, привычку думать, заниматься. И мы видим, как во взрослой жизни Штолец проявит хозяйственность, жажду постоянной деятельности. Штолец пытается вырвать своего друга Илью Ильича из лап «обломовщины», пробудить в нем все лучшие чувства: доброту, честность, искренность, благородство, – надеясь на то, что эти чувства сделают его жизнь цельной и гармоничной.

Я неслучайно привожу в пример литературные произведения, которые входят сейчас в школьную программу, так как, я считаю, нравственное воспитание личности начинается и заканчивается именно на уроках литературы. Невольно вспоминаются слова С. Смайlsa: «Книги – лучшие товарищи старости, в то же время они – лучшие руководители юности».

Литература, настоящая литература, заставляющая мыслить, во все времена играла огромную воспитательную роль. Я считаю, что современные учителя просто обязаны прививать ребенку любовь к литературе, чтобы воспитать в нем образованную, интеллигентную личность.

Список литературы

1. Горький, М. Несобранные литературно-критические статьи / М. Горький. – М.: Худож. литература, 1941. – 546 с.
2. Фонвизин, Д. И. Недоросль / Д. И. Фонвизин // Русская драматургия XVIII века. – М.: Современник, 1987. – С.184–245.
3. Горький, М. Детство / М. Горький. – М.: Худож. литература, 1977. – 254 с.

Abstract

The article is devoted to the problem of education in Russian classical literature.

Key words: literature, learning, education, upbringing

*А.В. Игнатова,
аспирантка, ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Н.Н. Шлемова,
к.ф.н, преподаватель кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ КНИГОТВОРЧЕСТВА А. БИЛЬЖО

Статья посвящена авторским стратегиям Андрея Бильжо. В работе рассматриваются стратегии авторского книготворчества в контексте современной массовой литературы, анализируется визуальная организация книг автора и понятие «литературный проект». Также рассматриваются издательские, рекламные и PR–стратегии современной литературы.

Ключевые слова: современная массовая литература, литературный проект, авторская книга, жанровый синтез, авторские стратегии

В развитии литературы наступила новая эпоха, связанная с появлением разнообразных жанрово-стилевых тенденций, оригинальных творческих экспериментов, обусловленных господством медиакультуры, изменившей тип восприятия и передачи информации, характер отношений между автором и читателем. По замечанию М. Черняк, «литература стала превращаться в один из каналов массовой коммуникации» [1]. Действительно, статус книги меняется: она становится формой коммуникации, позволяющей привлечь внимание читателя, установить с ним диалог, приобщить к сотворчеству, а также создать автору репутацию и добиться литературного успеха. Среди особенностей современной литературы можно назвать ее синтетический характер, обусловленный взаимодействием различных дискурсивных практик (журналистской, публицистической, художественной и др.), функционированием произведений в разных формах и сферах (сетевое пространство и традиционные книжные формы), что свидетельствует об адаптации литературы к новым социокультурным условиям. Важная роль в современном литературном процессе отводится издательству, что позволяет говорить об особых издательских стратегиях, рассчитанных также на завоевание читательской аудитории и достижение коммерческого успеха.

Как и на рубеже XIX – XX вв., в конце XX в. и в первое десятилетие XXI в. наблюдается всплеск массовой литературы,

являющейся своеобразным «транслятором культурных символов» [1], отражающей социальные и культурные изменения в российском обществе.

Сегодня исследователи все чаще говорят о переходе литературоцентрической модели культуры к медиацентрической, что приводит к созданию произведений, которые нельзя отнести к собственно литературе. Такие изменения влекут за собой и смену авторских стратегий, одной из которых становится игра, реализуемая на разных уровнях: концептуальном, коммуникативном, жанровом, стилизовом.

В современной литературе можно выделить следующие тенденции: процесс жанровой трансгрессии; реализация стратегии игры; интермедийные и интертекстуальные эксперименты; формирование особого диалогического пространства; визуализация как способ коммуникации; ориентированность на массовую аудиторию и литературный успех.

Жанровая игра, проявляющаяся в жанровых смещениях и смещениях, приводит к появлению уникальных произведений, демонстрирующих активное взаимодействие автора и читателя и отражающих творческие эксперименты, в которых реализуются особые авторские стратегии.

Все обозначенные тенденции современной литературы реализуются в творчестве А. Бильжо, художника-карикатуриста, журналиста, в последние годы активно публикующего книги. Специфику его произведений определяет игровое, комическое отношение к действительности, которое влияет на формирование особого мирообраза, воплощающегося в книжных проектах. На примере творчества А. Бильжо очевидна тенденция в современной литературе к созданию диффузных, креолизованных форм, свойственных неклассической прозе. Литературные проекты, созданные А. Бильжо, – явление новое и неизученное, оно не было осмыслено литературоведением, хотя, бесспорно, требует этого, поскольку представляет авторский эксперимент, отражающий тенденции современной культуры. Этим и обусловлена актуальность исследования.

Произведения А. Бильжо демонстрируют тенденцию активизации процесса жанровых трансформаций, обуславливающих рождение уникальных синтетических форм, обладающих коммуникативной природой. Книжные проекты А. Бильжо представляют «сложные текстовые образования, в которых вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, направленное

на комплексное воздействие на адресата» [2, 82]. А использованные автором рекламные и PR-стратегии выводят подобные произведения за рамки собственно литературы. Поэтому литературные проекты А. Бильжо мы рассматриваем и с позиции современной теории коммуникации.

Книги А. Бильжо («Заметки пассажира. 24 вагона с комментариями и рисунками автора», «Мои классики. Неучебное пособие», «Моя Венеция», «Записки авиапассажира. 37 рейсов с комментариями и рисунками автора») являются репрезентативными образцами авторских книг карикатуриста и представляют собой две основные серии, в которых реализуются особые стратегии писателя. Первая серия ориентирована на традиции познавательной литературы («Мои классики» и «Моя Венеция»), вторая – на традиции записок путешественника («Заметки пассажира», «Заметки авиапассажира»). Книги каждой серии автора имеют нестандартный формат, единое оформление, одинаковую структуру (разбиты на относительно или полностью независимые главы) и схожее содержание (анекдотичного типа истории из жизни автора, дополненные его рисунками и карикатурами).

В литературных проектах А. Бильжо серийность играет и коммуникативную роль. Читатель, знакомый с автором, с Петровичем и другими героями произведений карикатуриста, ждет продолжения, открывает новую главу или книгу уже с определенными ожиданиями.

Еще одна обозначенная нами особенность массовой литературы – игра с жанрами – проявляется в авторских книгах А. Бильжо. Выбор того или иного жанра определяется авторской установкой, и важную роль играет заголовочно-финальный комплекс, выступающий в роли жанрового маркера. Так, книгу «Мои классики» автор называет неучебным пособием, и в ней А. Бильжо пародирует жанры энциклопедии, хрестоматии, представляя читателю обширные цитаты из произведений литературной классики и давая определения различным явлениям действительности.

«Моя Венеция» – книга с комментариями и рисунками, сам автор называет произведение «путеводителем по венецианским точкам общепита». Таким образом определяется основной жанр, с которым работает автор – путеводитель. Однако стоит отметить, путеводитель не является жанром художественной литературы, что, в свою очередь, отражает одну из особенностей творчества А. Бильжо. В книге автор обращается и к жанру автобиографической, мемуарной прозы, рассказывая читателю свои воспоминания, анекдотического характера истории из жизни, сопровождая их собственными фотографиями.

В книгах «Заметки пассажира» и «Заметки авиапассажира», которые серией назвал сам автор, актуализируются жанровые традиции документальной прозы (дневник, записки, мемуары). Автор делится с читателем воспоминаниями о своих путешествиях, субъективно оценивает происходящее, делает лирические отступления, которые называет «посадками» и «прицепами». Так, в «Заметках пассажира» роль лирических отступлений выполняют рисунки автора с комментариями. На изображении банка с маринованными сардельками и связанная с ними юмористическая история, произошедшая с А. Бильжо в Германии: «...Басанец положил ее в рюкзак, когда мы за нее уже заплатили. Она вылетела из рюкзака, как бомба. И сардельки полетели по всему магазину. Розовые пули. Сначала был чудовищный взрыв. А потом сардельками на поражение. Немцы уворачивались от них. А мы, как партизаны, устроив взрыв, тихо слиняли с места преступления. Боялись, что нас заставят убирать» [2, 213]. «Прицепы» и «посадки» часто лишь формально связаны с основным текстом повествования.

Несмотря на то, что автор выделяет разные серии, во всех книгах реализованы единые авторские стратегии, которые становятся формой диалога автора и читателя, в котором автор выступает в роли хорошо знакомого собеседника, находящегося на одном уровне с каждым читателем и иронизирующего над современной общественной и политической обстановкой. Этому способствует и разговорная речь А. Бильжо, имитирующая живое общение («Официанты все разбитные и чуть себе на уме» [4, 83]; «Икры там навалом... Местных от нее воротит» [1, 379]), парцеллированность фраз («Москвич. Врач. Интересно» [2, 150]; «Я как-то здесь видел такую пару. Два темных профиля. Контражур. Профили были как пазлы» [4, 142]), карикатуры на известных и авторитетных личностей, зарисовки автора, передающие атмосферу происходящего в реальном времени, фотографии.

Визуальное решение – еще один способ создания коммуникативного пространства. Главным визуальным элементом являются карикатуры автора, отличающиеся друг от друга в каждой серии контекстом. Так, в серии «Мои классики» и «Моя Венеция» карикатуры вписаны в культурный контекст (изображение И. Бродского, венецианских масок и венецианского пейзажа), в «Заметках пассажира» и «Заметках авиапассажира» – в контекст личный (друзья А. Бильжо, зарисовки из жизни, автопортреты). А объединяет карикатуры их главный персонаж – Петрович, представляющий собой собирательный образ русского человека постсоветского пространства.

Автор, помимо карикатур, активно использует визуализированные артефакты: меню, фотографии, визитки, рекламу, отражающие не только коммуникативную, но и рекламную и PR–стратегии. Приводит А. Бильжо и свои рисунки с подписями: автопортреты, портреты друзей, изображение еды или вида из окна, создавая эффект присутствия, достоверности и доверительный характер повествования.

Подводя итог, отметим, книги А. Бильжо, являясь литературными проектами, созданными в контексте медиакультуры, демонстрируют авторские эксперименты, отражающие процесс жанровой трансгрессии, способствующей моделированию пространства игры.

Список литературы

1. Бильжо, А. Заметки авиапассажира. 37 рейсов с комментариями и рисунками автора / А. Бильжо. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 464 с.
2. Бильжо, А. Заметки пассажира. 24 вагона с комментариями и рисунками автора / А. Бильжо. – М: Астрель: CORPUS, 2010. – 352 с.
3. Бильжо, А. Мои классики / А. Бильжо. – М. : Астрель : CORPUS, 2011. – 424 с.
4. Бильжо, А. Моя Венеция / А. Бильжо. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 358 с.
5. Черняк, М. Игра на новом поле, или Еще раз о диагнозе российской прозы XXI века / М. Черняк // Знамя. – 2010. – № 11. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/11/ch12.html>
6. Щурина, Ю. В. Комические креолизированные тексты в интернет–коммуникации / Ю. В. Щурина // Вестник Новгородского государственного университета. Серия Филология. История. – 2010. – № 57. – С. 82–86.

Abstract

The article is devoted to the author's strategies by Andrew Bilzho. The paper examine the strategy of book modeling and author's strategies in the context of modern literature, analyzed the visual organization of books the author and the notion of "literary project." It also contemplated publishing, advertising and PR–strategies of modern literature.

Key words: modern mass literature, literary project, author's book, genre synthesis, author's strategies

Ю.И. Камалова
Магистрант 1 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – А.В. Петров,
д.ф.н., профессор кафедры литературы МГТУ

**ПЕЙЗАЖ В ЕГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ
В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ
А.И. ПОДОЛИНСКОГО «БОРСКИЙ»**

На материале романтической поэмы А.И. Подолинского «Борский» рассматривается пейзаж в его психологических функциях: параллелях с душевными переживаниями героев, указания на кульминационные события.

Ключевые слова: пейзаж, психологизм, романтическая поэма, А.И. Подолинский

Традиционно термин пейзаж определяется следующим образом: «разновидность описания, цельное изображение незамкнутого фрагмента природного или городского пространства» [3, 732]. Значимую роль пейзаж играет в жанре романтической поэмы, где, в частности, является одним из главных средств раскрытия душевных переживаний главных персонажей. Кроме того, он служит для передачи отношения автора к происходящему [2].

В романтической поэме «бегство в природу» своей причиной, как правило, имело стремление героя отдалиться от привычной жизни, покинуть общество и городскую суету [см.: 4]. Пейзаж, таким образом, получал психологическую, характерологическую и мировоззренческую нагрузки [5; 7]. В такой сцене-пейзаже явления природы соотносятся с внутренним миром героев, и создается представление об их душевном состоянии [6].

Обратимся к пейзажным образам и их функциям в поэме «Борский» А.И. Подолинского, которая сосредоточена прежде всего на раскрытии духовной жизни героя. Проследим, в частности, за некоторыми этапами судьбы заглавного героя поэмы и важным средством создания его характера – психологическим пейзажем.

В поэме мы видим взаимодействие природы и человека, его включенность в природу, связь происходящих в ней изменений с душевным состоянием Владимира Борского и Елены. Вот характерный пример, когда пейзаж у Подолинского отражает душевное состояние героев:

Все так мирно, — все молчит
Только ветер тиховойной,
В час, как дремлют дол и сад,

Розмаринной и лилейной
Переносит аромат.
Вот и он — красавец ночи,
Месяц, по небу взошел,
И на спящую навел
Он серебряные очи... [8, 93-94].

Пейзаж в поэме «Борский» помогает также определить пространственно-временные координаты, в которые помещен герой. Так, повествование открывается описанием тех краев, который посетил Борский. Акцент Подолинский делает на описании процесса отчуждения: разрыве связей с окружающими, уходе из родного дома на чужбину. Итак, герой долго вел скитальческий образ жизни, блуждал «в стенах развенчанного Рима» [8, 37], однако возвращается в свой родной дом.

Здесь пейзажные описания сменяются интерьерными, что позволяет передать монументальность и величие образа старого господского дома Борского, полного одиночеством и грустью. Позже автор уточняет и место действия: из окна дома Владимир видит Днепр:

Несется Днепр — но, полон дум
И грез любви первоначальной,
Владимир слушает печально
Днепровский волн и плеск и шум [8, 42].

Днепр предстает как стихия, с которой связана буря печальных воспоминаний и чувств, которые в этот момент переполняют героя.

В ходе самого сюжетного повествования Подолинский несколько раз использует сцены-пейзажи, предвещающие трагические события, указывая посредством меняющегося состояния природы на надвигающуюся беду в отношениях Владимира и Елены. Таково, например, начало второй главы поэмы:

Озарена огнем заката,
Громада светлых облаков,
Стоит, сиянием объята,
Как бы волшебная палата,
На дивном острове Духов. <...> [8, 79].

Нарастающая тревога, сомнения в возлюбленной приводят к беде – Владимир убивает свою жену, заподозрив ее в измене. Выяснив, что его жена была «лунатиком», он вновь покидает свой дом, теперь уже навсегда.

Заканчивается поэма описанием природных явлений, которые пронизаны холодом и пустотой. Они отражают печаль и грусть, поселившиеся в душе Владимира, который потерял дом и

возлюбленную:

Минула осень; хлад и сон
Сковали Днепр; недавно синий,
Сереет в тучах небосклон,
И на деревьях брезжет иней.
Как тихо в роще! пустота ... [8, 109].

Итак, поэма А.И. Подолинского «Борский» включает в себя многочисленные психологизированные пейзажные описания. Они помогают определить пространственно-временные координаты, в которых действует герой; выражают его душевные переживания, которые приводят к событиям, определяющим его дальнейшую судьбу; главным пейзажным образом поэмы является Днепр, который дорог для Борского как воспоминание о любви и светлых временах до разлуки.

Список литературы

- 1 Долгов, К. М. Эстетика природы / К. М. Долгов, П. Д. Тищенко, Т. Б. Любимова и др. – М.: ИФРАН, 1994. – 142 с.
- 2 Жирмунский, В. М. Байрон и Пушкин / В. М. Жирмунский // Из истории русской романтической поэмы. – Л.: Academia, 1924. – 353 с.
- 3 Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 836 с.
- 4 Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн // Успехи среди нас поэзии романтической: – М.: Аспект Пресс, 1995. – 380 с.
- 5 Петров, А. В. «Волжский хронотоп» в двух одах XVIII века (о путях разрушения нормативного художественного мышления) / А. В. Петров // Духовная жизнь провинции. Образы. Символы. Картина мира: Материалы Всероссийской научной конференции. – Ульяновск: УлГТУ, 2003. – С. 31–38.
- 6 Петров, А. В. Оды «на Новый год», или Открытие Времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века: Монография / А. В. Петров. – Магнитогорск: МаГУ, 2005. – 272 с.
- 7 Петров, А. В. Топос реки в русской поэзии XVIII века: диалектика противостояния Невы и Волги / А. В. Петров // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 12. – Самара: Изд-во «НТЦ», 2006. – С. 169–180.
- 8 Подолинский, А. И. Собрание сочинений: в 2 т. / А. И. Подолинский. – СПб., 1860. – Т. 2. – 572 с.

Abstract

On material of the romantic poem of A.I. Podolinsky «Borsky» the landscape in its psychological functions is considered: parallels with emotional stresses of heroes, indication on culmination events.

Key words: landscape, psychologism, romantic poem, A.I. Podolinsky

*А.В. Козлова,
студентка 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Э.А. Воронина,
к.ф.н, доц. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И А. КАМЮ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»
И РОМАНА «ПОСТОРОННИЙ»)**

В статье рассматривается роль экзистенциальной проблематики в иерархии художественных смыслов произведений Ф.М. Достоевского и А. Камю, влияние художественного наследия русского писателя на формирование эстетики французского экзистенциалиста. В ходе художественного анализа произведений прослеживаются типологические связи в области проблематики, поэтики, методологии.

Ключевые слова: философия экзистенциализма, типологические связи, проблематика, Ф.М. Достоевский, А. Камю

Своим непосредственным предшественником в изображении человека философы и писатели экзистенциализма считают Ф.М. Достоевского.

Исключительное место в философском и художественном мире Ф.М. Достоевского и А. Камю занимает проблема человеческой личности. Открыть законы движения, жизни, существования человеческой личности – значит ответить на основные, фундаментальные вопросы философии. В повести Достоевского мы видим «исключительное, иступленное» [2, 107] внимание к личности подпольного человека. Поражает удивительная поглощенность образом главного героя, все внешние события, действия, поступки подчинены главной цели – разрешить загадку его личности.

Личность у Достоевского показывается в самых критических, катастрофических, экзистенциальных ситуациях. Именно в эти моменты она обнаруживает свои истинные черты, раскрывается в многогранной сложности и полноте. Состоянию наивысшего напряжения, «надрыва», которое испытывает герой из подполья, в художественном мире романа «Посторонний» соответствует понятие «пограничной ситуации», во время которой с наибольшей силой проявляется экзистенция личности.

Трагедия героя «Записок» в том, что он не может проявить то чувство личности, которое развилось в подполье. Друзья не принимают его всерьез, издеваются над ним, унижают. В отношениях с Лизой герой оказывается «гадким и низким». В окружающем мире человеку сложно выразить свое личное «я», ценные качества своей личности. Конфликт личности и общества – одна из важнейших тем экзистенциализма. «Уже этих моментов достаточно, чтобы стало ясно, насколько многообещающе сопоставление концепции человека у Достоевского с экзистенциалистской» [5, 213].

«Подпольный человек» у Достоевского отгораживается от окружающего его мира, уходит в свою скорлупу, футляр-подполье, так как только отчужденный, самопогруженный человек способен ощутить индивидуальность своей личности, почувствовать ее значимость, неповторимость, значительность. Возникает свой, личный, изолированный мир, который находится в противостоянии с внешним. В этом противостоянии – источник проблемы личности и общества. Авторская метафора «мир-подполье» – это лейтмотив, проходящий через весь текст, имеющий еще и пространственно-временной контекст. По мысли автора, герой существует вне времени, но в заданном пространстве, отсюда возникает некий синхронный апокалиптический срез, неуклонно стремящийся к катастрофе. Возникает особый характер соотношения сиюминутного и вечного.

Аддикция создает для главного героя своеобразный «кокон» одиночества, который лежит в основе его психологии, в его отношении к обществу, своей работе, самому себе. Одиночество глубоко замаскировано и в то же время болезненно открыто в глубинах внутреннего мира главного героя. «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек» [3, 43], – так начинает герой свое повествование. Мы видим три сферы, составляющие сущность главного героя – физические качества, нравственное состояние и сферу, связанную с отношениями с людьми. И везде проявляется недовольство собой, что говорит о чрезмерной рефлексии. Герой испытывает злость, которая происходит от бессилия: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» [3, 45]. Но эта злость, по его мнению, напускная: «...в том-то и заключалась большая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно осознавал, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно...» [3, 44].

В произведении Достоевского человек не принимает мир, но этот мир у него не абсурден. У героя равнодушная, страстная, даже бурная реакция на события внешней жизни, затрагивающие его личность. Герой Достоевского – как расстроенный, больной нерв, реагирующий на удары внешнего мира. Подпольный человек всеми своим существом противостоит законам жизни, но он не может обезличить, лишить чувства свое отношение к этой жизни. Чем сильнее осознание чуждости окружающему миру, тем острее переживание героем тех несправедливостей, которые в этом мире происходят.

Для Достоевского и для Камю самым важным и дорогим является чувство личности человека. Но для того, чтобы оно проявилось в полной мере, необходимо самое главное условие существования – свобода.

По Достоевскому, свобода личности абсолютна и беспредельна. Главное – человек должен сердцем почувствовать добро, свободно принять его. Поэтому свободное добро предполагает свободу зла. В этом противоречии – трагедия свободы, которую до глубины исследовал Достоевский.

Для Ф.М. Достоевского преодоление трагедии свободы и необходимости возможно при обращении к христианскому вероучению. Человек должен свободно принять Христа. Истина Христа есть свобода, которая не истребляется злом и не истребляется принуждением к добру. Утверждение принципа «все позволено» – последнего предела человеческой свободы Достоевский связывает с отрицанием Бога. В древнерусском произведении «Слово о Законе и Благодати» митрополит Иларион рассуждает о вселенском, универсальном характере христианства Нового завета («благодати») сравнительно с национальной ограниченностью Ветхого завета («закона»). Подзаконное состояние при Ветхом завете сопровождалось рабством, а «благодать» (Новый завет) – свободой. Достоевский рассуждает о свободе, которая сможет дать человеку ощущение благодати, сможет разрешить любые затруднения в вере и в жизни.

Самое дорогое в личности человека, по Достоевскому, – это одна двадцатая часть человеческого сознания, которая не поддается анализу, рациональному расчленению. Эта иррациональная природа человека, то самое «своевольное хотение», «каприз», благодаря которому человек проявляет себя как личность.

Философские идеи, поднятые Ф.М. Достоевским, оказались близкими мироощущению А. Камю. В романе «Посторонний» для писателя существует лишь один «всепоглощающий интерес» – к

личности человека, его экзистенции. Автора волнует внутренний мир героя, его принципы жизни, философия, которой он придерживается.

Читая роман «Посторонний», мы замечаем, что герой показан в критический момент разлада с окружающим миром, в момент острого ощущения абсурдности бытия. Проблема абсурда у А. Камю напрямую связана с проблемой личности. Герой отказывается быть как все, лгать, предпочитает говорить правду, даже когда это идет вразрез с его интересами.

Чувство личности у А. Камю проявляется на фоне существования понятия свободы. «Борьбу за свободу мне приходилось вести во всякой идейной сфере, во всяком направлении, – размышляет Н.А. Бердяев. – Всякая идейная социальная группировка, всякий подбор по вере» посягает на свободу, на независимость личности, на творчество... Скажу более радикально, – всякое до сих пор бывшее организованное и организующееся общество враждебно свободе и склонно отрицать человеческую личность» [2, 64].

Подобно Н. Бердяеву, Камю обращается не к человечеству, но к миллионам одиночек, не веря в возможность организации общества, не уничтожающей свободы личности. Для А. Камю разлад с окружающим миром – один из определяющих моментов «подлинности человеческого существования». Писатель считает, что человек может обрести свободу, только уйдя из этого мира, налагающего на человека ограничения и запреты.

У Камю уход во внутреннюю свободу, в свой личный мир, связан с признанием абсурдности всего окружающего. «Что мне смерть «наших ближних», материнская любовь, что мне бог... им тоже когда-нибудь вынесут приговор» [4, 109].

Принципом тотальной свободы человека Камю признает атеистический экзистенциализм. Для Камю вера в Бога, следование Божественному промыслу несовместимы с понятием свободы, поскольку в основе отношений с Богом лежит подчинение. Место Бога в душе у Камю занимает бунт. Бунт Мерсо, идущий от иррациональности движения его души, направлен против общества, человечества, всех моральных и этических норм. Сначала бунт пассивный (неприятие законов мира), а потом активный (убийство), должен сообщить «подлинность» его существования.

Необходимо заметить, что конечным итогом философии героев Достоевского и Камю будет одно и то же горькое признание – признание отчуждения и отречения от окружающего мира.

Влияние Достоевского на философский роман А. Камю не ограничивается только идеологическим воздействием. Оно шло

гораздо глубже и отразилось на самом подходе писателей к изображаемой действительности.

Герои писателей-экзистенциалистов могут быть названы героями-идеологами, в центре их повествования всегда находится идея. Но в отличие от Достоевского, у которого идея показана в движении, становлении, герои Камю часто становятся олицетворением идеи, рупором авторского голоса.

Жанровые и композиционные особенности романа Камю находятся в тесной связи с типом романа «об идее». Прежде всего, Камю, как и Достоевский, ставит человека в «исключительные положения», раскрывающие и провоцирующие его, «сводит и сталкивает его с другими людьми при необычных и неожиданных обстоятельствах именно в целях испытания идей и человека идеи» [1, 140].

Изображение внутреннего мира диктует использование жанров, в которых с наибольшей глубиной раскрывалась бы сущность человека. Это в первую очередь – исповедь героя, его записки, воспоминания. Художественная форма Достоевского пользуется исключительным вниманием Камю. Вся проза французского писателя носит исповедальный характер, что требует выразительных средств, способных изобразить глубину души персонажа. И с этой стороны Достоевский «подготовил многие черты романа XX века – внедрение в роман субъективной точки зрения персонажа, смену пространственных планов – стенографическую запись внутренней жизни героев со всем пронсящимся в их сознании вихрем идей и чувств» [6, 9]. В романе у Камю введение субъективной точки зрения осуществляется тем, что на первый план выдвигается рассказчик, описывающий события от своего лица.

Если рассматривать эти произведения с точки зрения методологии, то мы можем сказать, что произведения Достоевского – это явления реализма, Камю же – представитель модернизма. Но, несомненно, между этими произведениями можно провести тесные типологические связи. В реалистическом произведении Достоевского заложены те «зачатки» модернистской литературы, которые появятся только в двадцатом столетии.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Писатель, 1963 г. – 362 с.

2. Бердяев, Н. А. Миросозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. О русских классиках. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 107 – 224.
3. Достоевский, Ф. М. Записки из подполья: повесть / Ф. М. Достоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 256 с.
4. Камю, А. Избранное / А. Камю. – М.: Правда, 1990. – 477 с.
5. Латынина, А. Н. Достоевский и экзистенциализм. / А. Н. Латынина // Достоевский – художник и мыслитель. – М.: Худож. литература, 1972. – С. 210–259.
6. Фридлендер, Г. М. Достоевский и мировая литература / Г. М. Фридлендер – М.: Худож. литература, 1979. – 423 с.

Abstract

The article considers the role of existentialist discourse in Dostoyevsky and Camus art context hierarchy; influence of the Russian writer art heritage on the French existentialist esthetics formation. Typological connections in discourse, poetics and methodology are revealed due to the analysis of the text.

Key words: existential philosophy, typological connections, discourse, F.M. Dostoyevsky, A. Camus

L. Kurjački
*Student of Master studies at FDA (Faculty of Dramatic Arts),
Belgrade*
E. Uspenski
Professor PhD at FDA, Belgrade

DOSTOYEVSKI'S IMAGE AND KUROSAWA'S WORD – INTERTITLES OF FILM *THE IDIOT*

Transposition of Dostoyevsky's text by a manner of intertitles which Kurosawa used in his adaptation of the novel *The Idiot*. Intertitles will be examined as a tool for translation from literary to film language and transposition of an idea from literary to film media. To explain this manner, Yuri Civyan's research on the purpose of intertitles as «text's boundaries», an area between literary and film language, is introduced.

Key words: Kurosawa, Dostoyevsky, transposition, intertitle, text's boundaries

Early stage of Akira Kurosawa's (黒澤 明) work was influenced by Dostoyevsky. In 1951, film *The Idiot* (*Hakuchi*, 白痴) came to be Kurosawa's first and only adaptation of Dostoyevsky's literary work. The title word could be read as "hakuchi" and means literally "idiot" in a medical, as well in social sense. Although before *Hakuchi*¹ Kurosawa worked for more than seven years both as the screenwriter and director, he was "on a verge of creative agony caused by hardships in compressing the extensive material" [8, 80]. Kurosawa, co-working with screenwriter Ejirô Hisaita, transposed about eight hundred pages of the novel into 166 minutes of film. Originally, the film was shot in 245 minutes lenght. Yet, Shochiku production studio requested that Kurosawa should cut the film's lenght on a large scale. It is possible that the intertitles (hereafter underlined by L.K.) were made because of more than one hour of narrative track was cut.

Speaking of the adaptation itself, Kurosawa, honestly and strikingly, said: „It was extraordinarily difficult to make (this film). At times I felt as though I just wanted to die. Dostoyevsky is rather heavy and now I was under him. I knew just how the sumo wrestlers feel. All the same, it was a marvelous experience for me.” [7, 85] Those words imply that Kurosawa was not only identified with Dostoyevsky's heroes, but with the writer himself. At one hand, it also indicates the tiring experience during the creation process, as well as serious methodical approach at the other.

¹ Reference for the title of Kurosawa's film from hereafter, should not to be confused with the title of Dostoyevsky novel *The Idiot*.

Kurosawa kept the novel's basic plot and the connection between three main characters. Multilayered, i.e. *polyphonic* narration [1] is expressed through the way of representing heroes, both from the novel and from film: Mishkin – Kameda at first, then the other two vertices of the “triangle”, Rogoznih – Akama and Nastasja Filippovna – Taeko Nasu. As for the main problem of this work during the adaptation, most of aside characters which are significantly present in *The Idiot* novel's narrative is either completely excluded (e.g. Ipolit) or reduced to a minimum (general Ivolgin) and “abundance of Dostoyevsky's literary material, with a line of narrative episodes and streams is either bravely omitted or used as a side note material, author's additional guide to the central characters” [8, 81]. The intention of this text is to discover what kind of narrative characteristic came out of the fact that Kurosawa, beside titles¹, introduced intertitles – originally used in the silent film – into his film *Hakuchi*.

What would be the role of intertitles in a fiction (audio) film? In the fiction film, titles mainly mark the time and location where the story is taking place, giving an information, a “message” to the viewer. However, in Kurosawa's narrative outline, intertitles are at first used to preserve the original literary narrative, retelling the elements of the novel's *fabula* which the film does not show. In the narrative of *Hakuchi* intertitle presents a “narrative bridge” between two media and poethics of two authors. Therefore, during the *syuzhet*'s exposition – first thirteen minutes to be precise – there are four intertitles as “context establisher” [10, 145]², while throughout the further development of *syuzhet*, with all of the characters and their relationships distinctly introduced, intertitles are gone. In order to explain the exact usage and meaning of intertitles, it is appropriate to pay attention to the study of film theoretician Yuri Tsivian (Цивьян). According to his essay *The Semiotics of Intertitles in Early Films*, at the beginning of 20th century intertitles were used as commentaries (which can be interpreted as a fact that Kurosawa uses a type similar to the initial function of intertitles). Tsivian points out that during the 1910s a new role of intertitles was established: “to serve as a boundary between semantic blocks of graphic text” [10, 146]. This can be seen on the example of the third intertitle³. Narrative sequence which lasts for two chapters in the novel *The Idiot*, during which heterodiegetic narrator abundantly and supfly implies, Kurosawa's title transposes by a single sentence that states the narrator's attitude: Kameda/Mishkin is naive, Kayama/Ganya is an indecisive coward. Tsivian poses a question which may be applied to these intertitles: “Can it be said that such a relation is correlative with the dialog in literary text (direct towards indirect speech) because of whom the reader perceives that dialog as a spoken word? Yes and no.” [10, 150] This is where

¹ Text written over the screen of the film's shot.

² This and all the other quotes here were translated by L.K.

³ 11:27, min:sec

Kurosawa's intertitles draw the text's boundary: if we interpret it as a literary text, the boundary is between direct and indirect speech; if we perceive it as a written text "inserted" amongst the film language, the boundary is between the text of film's narrative and rhetorical meta-text, as well as between literary and film text.

Nevertheless, semiotically speaking, "translation from literary to a film sign" [6, 215] is still an impossible task. In order to discern the key of translating the language of Dostoyevsky's novel to a film's intertitle, we shall refer to the research of Dostoyevsky's narration by Mikhail Bakhtin. Bakhtin claims that „a lot of self-dependent and sovereign voices, [...] a true *polyphony of justified voices*, is indeed a basic characteristic of novels of Dostoyevsky." He extends his statement: "Dostoyevsky's main heroes are not just *objects of the author's word*, but *subjects of their own...*" [1, 56]. Speaking of "crossing the boundaries" of the novel up to that date and defining the characters via "actions" and "events", as well as accentuated visual element, Bakhtin further on explains how the *voice* of Dostoyevsky's hero is constructed in the manner of how the *voice* of the author itself is constituted in *monophonic* novels. The same stands for Kurosawa's written text and the very fact that in year 1951 intertitles are implemented to an audio fiction film, separates it from the films common for that period, both in Japan and world-wide.

If we apply Genette's narratological theory, the type of narrative voice at Dostoyevsky's text is both *hetero-* and *homodiegetic* [4], as well as, uncommonly for the fiction film, in narrational text of Kurosawa's intertitles. In Hakuchi's intertitles heterodiegetical narrator narrates, but also sends his thoughts towards the recipient, e.g.: "Dostoyevsky wanted to portray a genuinely good man. In this world goodness and idiocy are often equated."¹. The narrative of the first intertitle represents the boundary between a direct quote and a commentary on the initial narrative; between *extradiegetic* and *metadiegetic* text [3, 213,4]. Narrator's voice can be "heard" in each of the four intertitles.

First intertitle – its opening quoted – is intertextual, referring to literature, and its author (Kurosawa) referring to the writer from whom his film text derives. It addresses the – until now – viewer, but, from this moment on, the reader as well, concluding with: "This story tells of the destruction of a pure soul by a faithless world." Followed by extradiegetic music, the white symbols of traditional Japanese syllabary – katakana – sliding from right to left on a black screen, just as Japanese syllabaries are read. This accentuates the narrative act by which, with a single editing cut, the viewer at the same time assumes the role of the reader. Therefore, the narrator speaks to the recipient rhetorically as well. Concerning "the level of subjectivity and objectivity" [2, 73], Kurosawa's narrator in intertitles'

¹ 03:57, min:sec

sequences is subjective and strives toward expressing the author's idea directly, as if it were a metatext. Intertitled text thus presents another boundary: between *author's idea* and *narrator's text*.

The intention of the author of the film's narrative to re-present, i.e. transpose the intention of the writer of the adapted novel, seems definitely important. It can be seen on the example of the second intertitle which, after Akama/Rogozhin bursts out laughing, informs the recipient that Akama had not laughed for years because "his father's harsh discipline had made him feel like a caged animal"¹. Narratively, such statement at the same time signifies Rogozhin from *The Idiot* and Akama from *Hakuchi*, justified by the exposition via image supported by sound, but also via text supported by music in the intertitle. In the media of film, through the narrator's written voice we can feel the author's sentiment. As, according to Bakhtin, inside the Dostoyevsky's narrative the voice of the hero takes an equal standpoint with author's voice [1, 56,7], in Kurosawa's narrative, author's voice has the position of commenting and shaping the plot side by side with its performers.

In *Hakuchi*, a hero is the *subject* and author the *over-subject* [9, 57] of its own voice. And, as the study of Dostoyevsky discerns that "regular syuzhet's pragmatics takes a second-degree role" in his narrative [1, 57], so does exclusively literary narrative in Kurosawa's film, prone to cutting and re-interpreting, as well as "most suggestive parts of its presenting structure are the ones where the dialog is of less importance or non existent." [1, 87]. We may note an extremely effective (seemingly) paradox of Kurosawa's transposition: the fact that during the adaptation of a novel its syuzhet is of less importance does not mean the literary source of inspiration is "let down", on the contrary – the film's director identifies completely with the novel's writer on the question of primary narrative and becomes its true translator to another artistic media. Analogue to the previous statement, in Dostoyevsky's novels the idea – «object of representation» – is not "being shown", but melding with the form, while author's voice is "represented as scattered within various different voices" [1, 142,3]. In the same manner does Kurosawa's ambiguous voice appear as a screenwriter's text inside a "tableau", that is, a shot of free-form intertitle. Therefore, Kurosawa, as a screenwriter and a director, transposes the idea of a novel into a film, being a reader-commentator and a unique author at the same time. The Dostoyevsky's idea transforms its existence in a new shape, in a new media. One segment of the film *Hakuchi* presents that idea in a structure of intertitles infused amongst the film shots; titles which represent a boundary in an audio-visual language of film art. If there were a line between a

¹ 05:20, min:sec

written and a spoken word, as well as between literary and film text, the intertitle would be on the very borderline.

Literature

1. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. Београд: Нолит, 1967.
2. Bordwell, D. Narration in the Fiction Film. – Београд: Филмски центар Србије, 2013.
3. Genette, G. Narrative Discourse: An Essay in Method / Translation Jane Lewin. – Ithaca: Cornell University Press, 1980.
4. Guillemette, Lucie, Lévesque Cynthia. Narratology. Louis Hébert // Signo – 2006. – Режим доступа: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>
5. Лотман, Юрий; Цивьян, Юрий. Диалог с экраном. – Таллинн: Издательство Александра, 1994.
6. Коларић, В. Филм и књижевност: Трансформација књижевног текста Ф. М. Достоевског у филмовима Живојина Павловића. – Београд: Факултет драмских уметности, Универзитет уметности, 2013.
7. Richie, D. The Films of Akira Kurosawa. – Los Angeles: University of California Press, 1998
8. Стојановић, Н. Режија: Акира Куросава. Београд: Филмски центар Србије, 2006.
9. Успенская, Э. «Зборник Матице српске за славистику 86». Ичин Корнелија (ур.). Функция нарративности в трансформациях литературного текста на язык киноискусства (киноматографическая адаптация романа Достоевского Бесы в фильме Анджее Вайды «Одержимые»). – Нови Сад: Матица српска, 2014. – С. 53–77.
10. Цивьян Юрий. К семиотике надписей в немом кино (надпись и устная речь). Зеркало, Семиотика зеркальности. Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 831. – 1988.

Аннотация

Транспозиция текста Достоевского посредством надписей которыми Куросава пользовался в адаптации романа «Идиот». Функция надписей в переводе литературного на кинематографический язык, и в транспозиции идей из одного художественного текста в другой. В объяснении функции надписей как «границы текста», пространства между литературными и кинематографическими языками, ссылаемся на учение Юрия Цивьяна.

Ключевые слова: Куросава, Достоевский, транспозиция, кино-надпись, граница текста

Т.В. Рудакова,
аспирантка 1 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – С.В. Рудакова,
д.ф.н., профессор кафедры литературы МГТУ

РУССКАЯ АНТИЧНОСТЬ А. А. ДЕЛЬВИГА (О СВОЕОБРАЗИИ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ А. А. ДЕЛЬВИГА)

Статья посвящена выявлению своеобразия антологической лирики А.А. Дельвига. Рассмотрено, что вносит поэт в традиционную форму, расширяя жанровые возможности антологических стихотворений, соединяя древнегреческую пластику с русской образностью, воссоздавая дух древней Эллады и раскрывая в стихотворениях личностные переживания.

Ключевые слова: Дельвиг, антологическая лирика, русская образность

Творчество А.А. Дельвига попадает в орбиту научных интересов многих современных исследователей. В качестве основной сферы, что рассматривается, чаще выбираются его литературная судьба [2; 10], лирика, которая рассматривается в контексте пушкинской поры [6; 9], специфика стиха поэта [14; 15], жанровое своеобразие поэзии Дельвига [5]. Но на настоящий момент можно выделить лишь одну работу, в которой изучен лирический мир (категория по-прежнему, связанная с системными отношениями в лирическом пространстве [12]) дискуссионная этого автора как идиллика [11]. По-прежнему многие особенности творчества поэта не осмыслены.

Однако стоит обратить внимание на тот факт, что произведения Дельвига стали вызывать большие споры уже у его современников. Почитатели поэта как автора русских песен негативно относились к Дельвигу – «греку» и наоборот. По достоинству оценили все творчество поэта только двое его современников: П.А. Плетнев и А.С. Пушкин.

Однако после резкого и неправомерного высказывания А.А. Бестужева о малой самостоятельности творчества Дельвига и появления статей В.Г. Белинского, в которых критик отказывал поэту в самостоятельности и оригинальности, в русском обществе укрепился взгляд на Дельвига как на «слабый талант», что стало причиной последующего замирания к нему интереса как к поэту. И на

протяжении многих десятилетий Дельвиг входил в сознание читателей не как автор стихотворений, а как герой знаменитых цитат, как друг Пушкина.

В начале XX века усиливается интерес к Русской литературе XIX века, особенно к поэтам «золотого века», так как символисты видели в ней основу своей поэзии, а Пушкина и поэтов его круга воспринимали как своих прямых предшественников. Дельвиг, будучи поэтом «золотого века», также попадает в сферу их интересов.

Поэтическое наследие Дельвига не отличается большим жанровым разнообразием. С 1810 годов (с лицейского периода) поэт выделил несколько областей в сфере поэтического творчества, которые и остались определяющими в последующем для его лирики: подражание древним или антологические стихотворения и произведения, написанные в духе русских песен, романсы, сонеты.

Обращение Дельвига к антологической лирике не случайно, ведь именно с «золотым веком» связывалась в сознании поэта романтическая мечта об идеальном мире счастья, гармонии, красоты, согласия человека и природы.

Дельвиг не первым обращается к греческой антологии, образцы оригинального творчества в духе греческой антологии были созданы в 1790-е годы Ф. Шиллером и И.-В. Гете (немецкая традиция), Вольтером, Дора (французская классическая традиция).

«Первым начал у нас писать в антологическом роде Державин», – отмечал Белинский, – «в державинских переводах «промелькивают пластические и грациозные образы древней антологической поэзии» [1, 231].

А.С. Пушкин, Е.А. Боратынский и другие их современники под понятиями «антологическая эпиграмма» и «антологическое стихотворение» полагали стихи греческой антологии, то есть эпиграфические стихотворения и лирические отрывки не «острого», а «наивного и пластического характера».

Антологическую миниатюру в русской поэзии утвердил К.Н. Батюшков, совместно с С.С. Уваровым была подготовлена брошюра «О Греческой Антологии». Цель публикации: «дать ясное представление об Антологии, которая для Батюшкова и Уварова была прежде всего выражением нравственного бытия народа, поиском полноты и свободы внутренней жизни» [16, 239].

В современной филологической практике понятие «антологическая поэзия» употребляется в двух значениях. В узком значении подразумевается древнегреческая эпиграмматическая поэзия.

В более широком – обозначение поэзии в духе древних вообще, как синоним термина «подражание древним».

Плохо зная немецкий язык, совершенно не зная древнегреческого, но на основе уже накопленной традиции русской поэзией, Дельви́г создает не переводы, а оригинальные стихотворения, в которых воссоздает характерные стороны античного мирозерцания с его естественностью и простотой, безыскусственностью и простодушием. Поэт сумел безошибочно прочувствовать и воссоздать дух и строй мыслей и чувств человека «золотого века».

Антологическая лирика Дельвига была своеобразным «бегством» поэта от современности, ее жестокости, от злободневных проблем, требующих участия и немедленного решения. Поэт, осознавая свою неспособность воздействовать на мир с целью его улучшения, уходил в замкнутый мир вневременных общечеловеческих ценностей: любви, дружбы, красоты, искусства. Действительность рождает у Дельвига потребность избежать ее давящего влияния и обрести свою мечту, куда можно было бы унести в воображении. И такой мечтой, вмещающей в себя представления поэта о полноценном человеческом существовании, становится мир Древней Греции.

Идеальный мир красоты и гармонии, созданный Дельви́гом, овеянный духом Древней Эллады, утверждал собой в поэзии свободу личности, ее право на счастье, приветствовал простые и естественные, исполненные красоты и радости отношения между людьми, что, безусловно, имело прогрессивный характер.

Дельви́г старался, с одной стороны, одомашнить этот мир, с другой, показать его нереальность, невозможность обретения этого идеального мира. Поэтическое видение идеального мира ярко и убедительно воссоздано в стихотворении «Домик» (1821). Мир, о котором мечтает поэт, – это мир желаемых возможностей, от того он приобретает земную конкретность: «домик простой», «горенка» в нем, «скромный приют», «кусты огорода», но одновременно этот мир недостижимых устремлений, что обуславливает географическую неопределенность его местонахождения. Его координаты в «пространстве» и условны, и сказочны: «за далью туманной, за дикой рекой». Не даром это так сильно напоминает русские народные сказки: «в некотором царстве, в некотором государстве», «за тридевять земель, в тридевятом царстве».

Основными мотивами у Дельвига являются мотивы дружбы и любви. Дружеских обращений у него значительно больше, чем признаний в любви. Несмотря на то, что Дельви́г до встречи с С.Д. Пономаревой не испытывал сильной любовной привязанности,

его стихи проникнуты искренним чувством, жаждой жизни, гармонией и шаловливой игривостью. Любовь в ранней лирике поэта представлена как легкая интрига, в этом угадывается близость его Е.А. Боратынскому, в раннем творчестве создавшем элегии в духе Парни [12], герой хотя и переживает, увлекшись любовной игрой, но все это оказывается сиюминутным, увлечения его быстропроходящи. Наверное, поэтому героинями этих первых антологических стихотворений становятся Лилеты и Дорида. Это не просто имена возлюбленных лирического героя, это в большей степени отражение того, какая «любовь» представлена поэтом: неразделенная из-за жестокости героини или легкая интрижка.

Лилета – поэтическое имя, традиционное для обозначения легкомысленных красавиц. Дорида – всегда жестокая возлюбленная, не замечающая страданий лирического героя, ее ничто не может умиловать: ни весна, когда «любовью все дышит, все пьет наслажденье», ни помраченный взор влюбленного юноши: «Лишь ты, о Дорида, улыбкой надменной / Мне платишь за слезы и муки любви» [3, 113].

С Лилетой лирическому герою намного проще. С ней он счастлив, «в объятиях нежной любви» ему уже ничто не страшно. Но и Лилета бывает непредсказуема и не оправдывает ожиданий. Любовь Лилеты недолговечна, клятвы ее верности так же изменчивы, как и луна («Луна», 1821–1822). Но измены Лилеты легко воспринимаются лирическим героем, так как для него это всего лишь одна из «любовных проказ», а ценным и вечным для него остается дружба.

Но эти любовные стихотворения интересны нам тем, что Дельвиг в данные «греческие стихотворения», где главная героиня Лилета, где появляются Амур, Вакх, Аргус и другие греческие боги, вводит родную русскую северную природу: «Лилета, пусть ветер свистит и кверху метелица вьется, / Внимая боренью стихий» [3, 98]; «Так, все исчезло с тобой! Брожу по колено в сугробах, / Завернувшись плащом, по опустелым лугам» [3, 136].

В стихотворении «К Дориде» рядом с античным именем возлюбленной упоминается русская береза, колышима зэфиром: «Дорида, Дорида! Любовью все дышит, / Все пьет наслажденье с притекшей весной: / Чуть зэфир, струясь, *березу* колышет, / И с берега лебедь понесся волной» [3, 113].

Но это странное соединение греческих образов и русской зимы явно не стилистическая дисгармония и не пустая прихоть или оплошность мастера, смолоду считавшегося стилистом самого тонкого

вкуса. По мнению Ст. Рассадина, «это признак распада традиционного стиля, взрывающегося изнутри» [8, 109].

А возможно, это желание в традиционную форму внести новое содержание, таким образом расширить жанровые возможности антологических стихотворений, желание получить нечто новое, близкое русскому читателю. «А намеренное введение в гекзаметр, перегруженный титулами греческой мифологии, хаты, терема, домового, свидетельствует о намеренном стилистическом снижении и одомашнивании Дельвигом высокого стиля, традиционно связанного с античными и классическими реалиями» [8, 109].

По-видимому, именно это наличие определенных существенных элементов «современности» у Дельвига и имел в виду И.В. Киреевский, когда писал: «Его муза была в Греции: она воспитывалась под теплым небом Аттики, она наслушалась там простых и полных, естественных, светлых и правильных звуков лиры греческой, но ее нежная краса не вынесла бы холода мрачного Севера, если бы поэт не прикрыл ее нашею народною одеждою, если бы на ее классические формы он не набросил душегрейку новейшего уныния» [4, 59].

Скорее всего, объяснение такому необычному соединению в пределах одного стихотворения характерных описаний русской природы и воссоздание атрибутов античного мира можно найти в стремлении Дельвига отыскать свой идеал – выражение искренних, естественных человеческих чувств – не только в далекой Древней Греции, но и в современности. Однако поэт осознавал призрачность этих надежд, и потому не современная российская действительность наделялась античными атрибутами, а образы русской природы переносились в далекий древний мир в поэтическом пространстве Дельвига.

Любовная лирика 1821–1823 годов отражает недолгое, но сильное увлечение Дельвига Софьей Дмитриевной Пономаревой. По стихотворениям этого периода можно проследить зарождение, развитие и затухание любовной страсти поэта. Но, как и в поэзии, в жизни Дельвига любовь оказалась тем чувством, которое приносит не душевное успокоение и блаженство, а, позволив человеку познать пленительность надежд, сладость «волшебного сна», оставляет лишь новые страдания, горечь и печаль.

Стихотворения, призванные воссоздать дух древней Эллады, пронизаны личностными переживаниями поэта. В стихотворениях, посвященных С.Д. Пономаревой, мы ощущаем и искренность, полноту проявления чувств, свойственных античному человеку, и горечь собственно дельвиговского размышления о себе, о своей любви.

На смерть С.Д. Пономаревой поэт пишет «Эпитафию» (1824): «Жизнью земною играла она, как младенец игрушкой, / Скоро разбила ее: верно утешилась там» [3, 265].

И уже современники отмечали, что «грек не сказал бы ТАМ: это что-то навевает раздумье романтизма» [7, 187].

«Подражание древним» у Дельвига было реализовано в различных формах. Ярче всего подражание формам «древних» выразилось в гекзаметрических двустушиях и четверостишиях. Но поэт не останавливается на известной монотонии гекзаметра: с помощью классических размеров поэт экспериментирует, имитируя античную метрику. У него появляется амфибрахический размер, например, в стихотворении «К Лилете» («Лилета, пусть ветер свистит») – четырехстишная строфа. Обращается он и к двустопному ямбу, переключаясь с известным ямбом Боратынского. Совершенно необычно богатство комбинаций разнокачественных стоп, как в «Дифирамбе» («О радость, радость...»), исключительно любопытны вариации самой дактилической схемы в стихотворении «К Лилете», «На смерть Державина» [14].

Дельвиг один из первых разгадал тайны совершенной классической формы в искусстве, благородную простоту, гармоническую соразмеренность частей в архитектонике произведения, пластическую изобразительность. Его антологические эпиграммы, написанные элегическим дистихом, стали классическими образцами и оказали влияние на других русских поэтов.

Но не только по форме, но и по содержанию Дельвиг был близок «древним», он сумел воссоздать дух античной культуры, характер античного мироощущения, в зрительно четкой форме выразил чувства героев – неизменно гуманные и благородные. Но залогом подлинного творчества стало насыщение лирики собственными, личными мыслями и чувствами, которые принадлежат автору как человеку определенного народа и эпохи.

Его послания и эпитафии в большей степени относятся не к живущим в древности людям, а к конкретным современникам, тем, кого поэт хорошо знал при жизни, поэтому в его стихотворениях много биографических и автобиографических деталей. Именно поэтому в его антологических стихотворениях встречаются русские пейзажи.

Список литературы

1. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : АН СССР, 1953–1959. – Т.5, – М., 1954.

2. Вацуро, В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига – Пушкина / В. Э. Вацуро. – М.: Книга, 1978. – 288 с.
3. Дельвиг, А. А. Стихотворения / А. А. Дельвиг. – М., Л.: Сов. Писатель, 1963. – 387 с.
4. Денница. Альманах на 1830 г. – М., 1830.
5. Жаткин, Д. Н. Поэзия А. А. Дельвига в контексте литературного развития 1810 – 1830-х годов :традиции и новаторство: автореф. дисс. ... на канд. филол. наук / Д. Н. Жаткин. – М., 2004. – 40 с.
6. Коровин, В. И. Поэзия Дельвига / В. И. Коровин// Коровин В. И. Поэты пушкинской поры. – М.: Просвещение, 1980. – С. 33–56.
7. Московский телеграф. – 1829. – Ч. 28.
8. Рассадин, Ст. Цена гармонии / Ст. Рассадин // Вопросы литературы. – 1972. – № 4. – С.109
9. Рассадин, С. Б. Спутники: очерки / С. Б. Рассадин. – М. : Сов. писатель, 1983. – 312 с.
10. Рождественский, Вс. А. Друг поэзии и поэтов / Вс. Рождественский // Рождественский Вс. А. В созвездии Пушкина. – М.: Современник , 1972. – С. 187–204.
11. Рудакова, С. «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы» / С. В. Рудакова// Литература: Приложение к газете «Первое сентября». – 1996. – № 31. – С. 2–3.
12. Рудакова, С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «Диалоги» с Парни // Libri Magistri. 2015. – Т. 1. – С. 50–59.
13. Рудакова, С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского-лирика: дис. ... докт. филол. наук / С. В. Рудакова. – Екатеринбург, 2014. – 555 с.
14. Сенчина, Л. Т. Метрика и строфика А. А. Дельвига / Л. Т. Сенчина // Русское стихосложение XIX в. / Под ред. М. Л. Гаспарова, М. М. Гиршмана – М.: Наука, 1979 . – С. 258–277.
15. Томашевский, Б. В. А. А. Дельвиг / Б. В. Томашевский // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. – Л., 1934. – С. 41–02.
16. Фридман, Н. В. Поэзия Батюшкова / Н. В. Фридман. – М.: Наука, 1971. – 384 с.

Abstract

The article is devoted to revealing the originality of anthological lyric A.A. Delvig. It considered that the poet brings in the traditional form, the possibility of expanding the genre anthological poems, combining ancient Greek plastic with Russian imagery, recreating the spirit of ancient Greece and revealing in the poems the personal experiences.

Key words: Delvig, anthological lyrics, Russian imagery

Н.Н. Соловьев,
аспирант 2 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – **Т.Е. Абрамзон,**
д.ф.н., зав. кафедрой литературы МГТУ

«ХАЛАТ» В ПОЭЗИИ П. А. ВЯЗЕМСКОГО: О СОДЕРЖАНИИ И ПОЭТИКЕ МЕТАФОРЫ

Статья посвящена содержанию и поэтике метафоры «халат» в поэзии П.А. Вяземского. Метафора «халат» у Вяземского – один из первых опытов метафоризации данного слова в русской литературе, который представляет отправную точку для череды последующих лирических и прозаических текстов таких известных русских писателей как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров. Вследствие чего представляет немалый интерес для осмысления исторического развития данной метафоры в русской литературе.

Ключевые слова: халат, метафора, «пенат»,лень, Вяземский

К настоящему времени об образе халата и халатности сказано много. Стоит только упомянуть, как на ум приходит известный Обломов И.А. Гончарова, однако – это отнюдь не вершина явления, а по большей части – финал всему сказанному за век XIX. За эпоху халат немало попутешествовал по многим литературным текстам. Мы встречаем его в лирике П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Н.М. Языкова, в прозе Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова и др.

Халат в русской литературе – тема, привлекающая исследователей не первое десятилетие. Её можно встретить и в монографиях, например, в книге В.А. Котельникова «Иван Александрович Гончаров» (1993); и в статьях, например, в статьях: А.П. Рассадина «Из рода Обломовых (Н.М. Языков и И.А. Гончаров)» (1994); Е. Кудинской «Халат как символ лени и свободы в русской литературе XIX века» (1998); А. Сергеевой-Клятис «Сожаления о старом халате» (2000); Н. Л. Ермолаевой: «Архетип халата в русской литературе XIX века» (2009) и др. Многие из приведенных работ касаются гончаровского Обломова, что не удивительно.

В рамках данной статьи мы поставили перед собой цель: опираясь на материал двух стихотворных текстов П.А. Вяземского: «Прощание с халатом» (1817); «Жизнь наша в старости – изношенный халат» (1877) рассмотреть механизм метафоризации халата в поэзии Вяземского. Выбор этого дуэта стихотворений отнюдь не случаен: первое стихотворение относится к началу творческого пути

Вяземского, второе – к его финалу. Они образуют поэтический сюжет с началом и окончанием. Методологической основой нашего исследования стали работы Ю. М. Лотмана «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века)» [12], «Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя» [13], а также работа по мифопоэтике А.Е. Абрамзон [1]. В «Беседах о русской культуре» Ю.М. Лотман указывает на то, что Макар Девушкин в «Бедных людях» Достоевского изобретает особую походку, чтобы не были видны его дырявые подошвы. Дырявая подошва – реальный предмет; как вещь она может причинить хозяину сапог неприятности: промоченные ноги, простуду. Но «порванная» подметка – это еще и знак Бедности. Герой Достоевского принимает страдает не оттого, что ему холодно, а оттого, что ему стыдно. «Стыд же – один из наиболее мощных психологических рычагов культуры. Итак, быт, в символическом его ключе, есть часть культуры» [12, 13]. Каково же метафорическое и символическое значение халата в поэзии П.А. Вяземского?

Обратимся к словарям. В словаре церковно-славянского и русского языка (1847) находим: «комнатная, или дома только употребляемая, длинная и широкая одежда» [18, 396]. В словаре В.И. Даля (1882) увидим: «татр. Комнатная, домашняя, широкая одежда восточного покроя. Он живет в халате, из халата не выходит, сидит дома. Крестьянский кафтан без перехвата, зипун, армяк» [8, 557]. В «Толковом словаре русского языка» (2013) халат: «происходит от араб. *“ḫilāt”*, длинная, до пят, и широкая верхняя одежда у нек-рых народов Востока; одежда такого покроя, обычно домашняя, для больных и т. п.; широкая одежда такого покроя, надеваемая во время работы поверх обычного платья. Так же отмечено и образованное от «халата» слово – «халатный»: «халатный покрой, халатная ткань; в переносном значении: спокойный, ленивый, неповоротливый; и небрежно-безразличный и недобросовестный в отношении к чему-нибудь, к работе, к выполнению обязанностей. Халатное отношение к работе» [19, 731].

В середине XIX века слово «халат» имеет нейтральный окрас, но в литературе халат обрастает знаковыми деталями. Например, в пушкинском «Евгении Онегине» о Дмитрие Ларине сказано: «А сам в халате ел и пил» [14, 44], или гоголевские герои поэмы «Мертвые души» Кифа Мокиевич, проводивший жизнь «халатным образом» [5, 284], Тентетников показан «в халате, без галстука» [7, 295]. Халат превращается в знак – знак дворянской культуры, неотъемлемый атрибут русского барства и сибаритства в России. В современной

культуре установилась четкая связь между халатом и ленью, фактически в нашем сознании халат отождествляется с ленью.

Впервые стихотворение «Прощание с халатом» Вяземского опубликовано в «Сыне отечества», в 1821 году (№ 37, стр. 178). Вяземский в августе 1817 года определен на службу в Варшаву. Настроения, связанные с этим шагом, отразились в стихотворении «Прощание с халатом». В автобиографии, предваряющей полное собрание сочинений, Вяземский писал: «При расставании моем с Москвою и беззаботною жизнью моею написал я стихотворение “Прощание с халатом”, которое тогда же было напечатано в Сыне Отечества» [1, XXXVIII]. Халат начинает воплощать эту беззаботность, материальную независимость, литературный дилетантизм, все то, чем гордилось фрондирующее дворянство. В одном из писем Вяземского к А.И. Тургеневу мы читаем: «Тебе, одному из виновников или, по крайней мере, из главных орудий разmolвки моей с халатом, посылаю “Прощание” мое с ним. Желаю стихам моим счастья при тебе и арзамасском ареопаге» [6, 405]. На что Тургенев отвечал Вяземскому: «Я получил два письма твои и прекрасный “Халат” твой, в котором ты явился нам со всею прекрасною душою своею. Жуковский, отправившийся вчера в Москву, перескажет тебе о чтении послания в “Арзамасе”» [6, 405]. Таким образом, это стихотворение Вяземского – стихотворение «на случай», написанное по поводу начала службы, означающее прощание с халатом.

В начальных строках стихотворения «Прощание с халатом» появляется разделение окружающего мира лирического героя на два полюса, оба представлены своим видом одежды: ливрея и халат. Каждый из них диктует свой стиль поведения. С ними связана та или иная социальная роль, которую выполняет герой на протяжении стихотворения, этим и диктуется его поведение. Как отметил Ю.М. Лотман: «Вещи навязывают нам манеру поведения, поскольку создают вокруг себя определенный культурный контекст» [12, 14].

Вещи, халат и ливрея, организывают вокруг себя культурные миры. Мир домашний – «мир однообразный / Но тихий мир, где света блеск и шум / Мне, в забытии, не приходил на ум»; «свой угол» (халат). Мир светский, мир службы – «на поприще обычаев и мод, / Где прихоть царь тиранит свой народ», мир «взыскательной тщеты» (ливрея). Мы видим разделение мира на тихий и однообразный, блеклый, но от этого не становящийся хуже, и шумный блестящий мир. В этих двух мирах и выступает лирический герой, в разных

ролях, с различным мироощущением: в мире ливрей и мундиров он – невольник, жалкий раб; в «углу своем», в халате он – господин.

Каждый из миров является отделенным друг от друга, возможно, это связано с тем, что Вяземский четко разграничивает деятельности – «кесарю – кесарево». Его герой живет в каждом из них попеременно, значит, должен быть и переход, то есть освобождение от рабства. Перемена происходит не только в статусе: невольник – господин, но и в одежде:

Так, сдернув с плеч гостиную ливрею
И с ней ярмо взыскательной тщеты,
Я оживал, когда одет халатом [3, 150].

Обратим внимание на слово «сдернув». Так можно сказать только о чем-то сильно надоевшем, причиняющим неудобства, мерзком. Существенной является и характеристика, которая дается миру ливрей. Он видится автору-герою тщетным, бессмысленным.

Переход – от домашней жизни, от свободы к неволе службы – болезненный процесс, который связан с ссорой, очевидно внутренний разлад, неверностью: «Прости! тебя неверный друг покинет» [3, 152]. В начальных строках (1-2) происходит олицетворение халата, Вяземский именует его так: «товарищ неги праздной / Досугов друг, свидетель тайных дум», «товарищ лучший мой», «в его уступчивом уборе / В движеньях был портного не рабом». И здесь возникают другие значения: халат – одежда свободы; ливрея, мундир – одежда рабства. Только в «халате» герой-автор может обрести желанную свободу.

Антитеза «халат» / «ливрея» является и смысловым, и композиционным стержнем стиха:

Халат: тишина; свобода; жизнь.

Ливрея: служба; суета жизни; рабство; смерть.

Каждый раз, облачаясь в халат, лирический герой с радостью возвращается к домашнему миру: «Мирился вновь с покинутым Пенатом» (Халатом). В последнем слове этой строки встречаем традиционное для обозначения домашнего мира – Пенаты, но в единственном числе. Единственное число явно указывает на то, что речь идет о конкретном существе – боге-хранителе этого мира. Мир предстает живым, происходит олицетворение халата, возведение в статус божества. Герой-автор ссорится – мирится не столько с домом и этим миром, а с божеством-хранителем. Он наделяет халат чертами божества-хранителя:

С тобой меня чуждались суеты,
Ласкали сны и нянчили мечты

У комелька, где яркою струею
Алел огонь, вечернею порою [3, 150-151].

В последних строках речь идет об огне «домашнего очага» в буквальном смысле. Внешне тихая и однообразная жизнь бьет здесь яркою струею и только здесь автор-герой живет по-настоящему, подлинно. Однако в тексте можно найти и другой «огонь». И это вновь халат: «Согрей во мне в холодном принужденье / Остывший жар к благоденьям муз» [3, 153]. И если в первом случае речь идет о физическом тепле, то во втором больше о тепле – духовном, что не противоречит созданному образу, а дополняет его указанием на то, что халат как бог-хранитель опекает героя.

Герой Вяземского, отдаваясь теплу халата, живет активно и духовно, интенсивной жизнью (интересно сравнить это с представлениями о счастье, духовной жизни поэтов XVIII века [2]). Мысль его носится на просторе, а вместе с ней и сам он: «Так мысль моя носилась на просторе, / С надеждою и памятью втроем». Здесь возникает триумвират мысли, надежды и памяти. В качестве антипода автора-поэта выступает поэт-поклонник мод: «как куколка одетый»:

Как жалок мне любовник Муз постылой,
Который нег халата не вкушал! [3, 151]

Как и мир ливрей, а именно представителем этого мира и является поэт-поклонник мод, он не вызывает в Вяземском никаких теплых чувств. Эти слова не просто обвинение, а окончательный приговор. Такой поэт полностью соответствует миру его породившему: он подогрет чопорным восторгом, в свой кабинет идет как на бал, «его цветы – румяна и белила», сами чернила – «душистыя». Складывается впечатление, что его стихи «малюются», именно так этот процесс назван автором, не чернилами, а духами.

Автор показывает не только то, что вызывает у него негодование, в лице «безымянного поэта», но и дает пример того, на кого он готов ровняться:

Но мне пример: бессмертный сей неряха
Анакреон, друг красоты и Вакха,
Поверьте мне, в халате пил и пел [3, 152].

Анакреон – певец радостей жизни, любви и вина. Вяземский проводит сравнение: он, как и друг Вакха, любит «беспечные забавы», «досуг и тихий сон» и не уступит ему в лени, но «не лыщусь его причастником быть славы». Ранее приводились стихи Пушкина о Дмитрие Ларионе, они представляют собой чуть измененный вариант строки Вяземского. В «Евгении Онегине» слово «пел» заменено на

«ел». В стихах Пушкина «халат» исключительно домашняя одежда, у Вяземского это еще и одежда для веселья.

Показателен сам момент возвращения к халату:

О мой халат, как в старину приветный,

Прими тогда в объятия меня [4, 153].

Происходит воссоединение героя с самим собой: «бывалого себя в себе найти». Обретение самого себя описано с использованием характерного для творчества Вяземского мотива «умирания – воскрешения»:

Пусть прежней вновь я жизнью оживу,

И сладких снов в волшебном упоенье

Переродясь, пусть обрету забвенье [4, 153].

В обществе автор-герой пребывает в «холодном принужденье», то есть в состоянии смерти, в состоянии «не-жизни». Лирический герой погружается в халат и перерождается, чтобы «носиться на просторе». Призыв к забвению можно рассмотреть в двух плоскостях: во-первых, забыть, отстраниться от всего того, что есть в жизни социума; во-вторых, стать для социума забытым, тем самым отгородить «я» героя-поэта от посягательств, и халат выступает в качестве оберега.

Спустя 60 лет на закате жизни Вяземского отношения героя и «халата» не изменились. Как в стихотворении 1817 года халат предстает как член семьи, так и в стихотворении 1877 года – это брат. Поэт описывает эти отношения так: «сжились, давно, как с братом брат». Как и в раннем стихотворении халат – домочадец, свидетель жизни автора, спутник его литературных трудов, подверженный, как и его обладатель, тому же течению времени:

Как мы состарились, состарился и он;

В лохмотьях наша жизнь, и он в лохмотьях тоже

[5, 549].

В первой приведенной строке на халат переносятся свойства живого человека – старость, во второй – обратный процесс. Состояние изношенности вещи переносится на человека. Перед нами редкий процесс – двойная, метафоризация: жизнь автора-героя «в лохмотьях», халат состарился. Грань между предметом – халатом и живым человеком – стирается. Так, Вяземский указывает не только на «человечность» халата, но и в то же время говорит о «вещности» человека.

Ранее мы говорили о том, что халат становится оберегом от суеты мира, но это еще далеко не все:

И, как боец свой плащ, прострелянный в бою,

Я холью свой халат с любовью и почетом [5, 550].

В этих строках открывается новое отношение к «обыденному», «пошлому» предмету: он приобретает героические черты. Это уже не просто «Пенат», оберег – это уже герой поэтической легенды.

Таким образом, метафоризация халата заключается, по большей части, в олицетворении предмета. Для Вяземского халат становится «братом», домочадцем, членом семьи, свидетелем его литературных и жизненных свершений. Для него халат выступает в качестве «Пената» – божества-хранителя, которое опекает его.

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) / Т. Е. Абрамзон // *Libri Magistri*. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 116–133.
2. Абрамзон, Т. Е. Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин): автореферат дис. ... доктора филологических наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. – М., 2007. – 48 с.
3. Вяземский, П. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / П. А. Вяземский. – Т. 1. / изд. С. Д. Шереметьева. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1878. – 423 с.
4. Вяземский, П. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / П. А. Вяземский. – Т. 3. / изд. С. Д. Шереметьева. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича. 1880. – 479 с.
5. Вяземский, П. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / П. А. Вяземский. – Т. 12. / изд. С. Д. Шереметьева. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича. 1896. – 595 с.
6. Вяземский, П. А. Стихотворения / Вступит. Статья, подготовка текста и примечания Л. Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писат. 1958. – 500 с.
7. Гоголь, Н. В. Собр. соч.: в 7 т. / Н. В. Гоголь. – Т. 5. – М.: Худож. Литература, 1967. – 624 с.
8. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Т. 4 СПб.: Типография М. О Вольфа. 1882. – 712 с.
9. Ермолаева, Н. Л. Архетип халата в русской литературе XIX века // *Ученые записки Казанского государственного университета. – Гуманитарные науки.* – Т. 151. Кн. 3. – 2009. – С. 47–56.
10. Котельников, В. А. Иван Александрович Гончаров / В. А. Котельников. – М.: Просвещение. 1993. – 192 с.

11. Кудинская, Е. Халат как символ лени и свободы в русской литературе XIX века / Е. Кудинская. – Литература. Приложение к газ. «Первое сентября». – 1998. – №44. – С. 14–15.
12. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 1994. – 711 с.
13. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.
14. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин. – Т. 5. – М.: Наука, 1978. – 528 с.
15. Рассадин, А. П. Из рода Обломовых (Н. М. Языков и И. А. Гончаров) // Гончаров И. А.: 14. Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рожд. И. А. Гончарова. – Ульяновск. 1994. – С. 156–159
16. Сергеева-Кляtis, А. Сожаление о старом халате / А. Сергеева-Кляtis / Литература [Приложение к газ. «Первое сентября»]. – 2000. – № 2. – С. 5–8.
17. Словарь церковнославянского и русского языка. Т. 4 / Второе отделение императорской академии наук. – СПб.: Типография императорской академии наук. – 1847. – 495 с.
18. Толковый словарь современного русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Аделант. 2013. – 800 с.

Abstract

The article is devoted to the content and poetics of metaphor "robe" in the poetry of P.A. Vyazemsky. The metaphor of "robe" in Vyazemsky was one of the first experiments of metaphorization of the word in Russian literature, which is the starting point for subsequent series of lyrical and prosaic texts of such famous Russian writers as A.S. Pushkin, N.V. Gogol, I.A. Goncharov. Result is of great interest for understanding the historical development of this metaphor in Russian literature.

Key words: morning gown (robe), metaphor, "penat", laziness, Vyazemsky

*Т.М. Хабарова,
студентка 1 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – А.В. Петров,
д.ф.н., профессор кафедры литературы МГТУ*

ДНЕВНИКИ-ПИСЬМА В. А. ЖУКОВСКОГО 1814-1815 ГГ: МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И РОМАНТИЧЕСКИМ ИДЕАЛОМ

Статья Т.М. Хабаровой «Дневники-письма В.А. Жуковского 1814-1815 гг.: между жизнью и романтическим идеалом» включает исследование дневников-писем Жуковского данного периода с точки зрения взаимопроникновения его жизни и творчества через стремление поэта воплотить романтический идеал любви.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, дневники-письма, романтическое жизнетворчество

Несмотря на то, что литература о жизни и творчестве В.А. Жуковского весьма обширна, полное собрание его сочинений было издано недавно, в 2004 году. 13-й том этого издания включает в себя дневники-письма Жуковского 1804–1833 гг. Рассмотрим с указанной в названии статьи позиции дневники дерптского периода (1814–1815 гг.) – времени «лирического взрыва» [13] («долбинская осень» 1814 г.), во многом порожденного той любовной драмой, которую переживал тогда поэт [ср.: 8; 10].

С 1805 г. он стал участвовать в воспитании и образовании дочерей Екатерины Афанасьевны Протасовой, младшей дочери его отца Афанасия Ивановича Бунина. Мария Андреевна и Александра Андреевна были способными ученицами, и Жуковский искренне привязался к девочкам. Казалось, он не отдавал предпочтения ни одной из них, но когда девочкам исполнилось 17 и 15 лет, он стал думать о женитьбе на старшей, Марии Андреевне (1793–1823). В 1812 г. Жуковский просит её руки у Е.А. Протасовой, но та дает резкий отказ, ссылаясь на близкие родственные связи. По документам они не обнаруживались, но заведомо нарушать церковный устав Е.А. Протасова не желала.

М.А. Протасова испытывала взаимные чувства к Жуковскому, об этом свидетельствуют его дневники-письма и немногие сохранившиеся ее письма к нему за 1814 и 1815 годы. Как заметил П.Н. Сакулин, «для настроения Жуковского и его творчества этот интимный эпизод имел первостепенное значение, большее, чем все другие, внешние факты его жизни» [13].

Дневники-письма Жуковского 1814–1815 гг. открываются «Планом». В нём «расписаны» отношения между членами семьи (Протасовых, Воейковых), Жуковский представляет для них идеальную модель поведения. План содержит следующие пункты: «Мне с Воейковым», «Воейкову с Екатер(иною Афанасьевною)», «Мне с Екатер(иною Афанасьевною)», «Маше с Е(катериною) Афан(асьевною)», «М(аше) со мною», «М(аше)», «Мне», М(аше) с Воейк(овым)», Воейк(ову) и Саше», «Образ жизни», «Занятия», «Занятия порознь», «Метода, как заниматься», «Занятия вместе», «Занятие, полезное для других».

Из этих пунктов видно, что больше всего Жуковского прежде всего интересуют отношения между ним, Машей, Екатериной Афанасьевной и Воейковым (мужем А.А. Протасовой). Причем для всех он разрабатывает стратегию идеального поведения с Екатериной Афанасьевной, но ей самой советов не дает.

Дневниковые записи предшествующих лет отразили процесс самосовершенствования, саморазвития Жуковского, процесс выработки им личной системы ценностей, того, что можно назвать романтическим идеалом, касающимся отношений в семье и отношений с возлюбленной [ср.: 7; 9; 10; 11].

Зададимся вопросом: почему в дневниках-письмах Жуковского, созданных только для него самого и Маши, находят место советы другим членам семьи? Он знал, что все его письма читаются в кругу семьи, Воейков читал также и дневниковые записи Жуковского, вторгаясь в его личную жизнь. Жуковский знал и то, что дневники могут попасть в руки Е.А. Протасовой и Воейкова. В одном из пунктов плана он пишет: «Ручаться, что мы против ее воли ничего не пожелаем; но уверить, что она лишает нас счастья без причины», «Мысль, что мы вместе. Переносить их общий комитет» [1, 62 – 63]. В «Плане» и в письмах он выстраивает модель идеальных семейных отношений, основанных на любви и взаимном уважении [ср.: 7; 9; 10]. Главное же, он стремится убедить всех в том, что его брак с М.А. Протасовой имеет право на существование, – всех, кому адресован дневник: как саму Машу, так и Воейкова и Е.А. Протасову. Жуковский надеется повлиять на решение Е.А. Протасовой, в случае, если она прочтет этот «План» или он дойдет до нее из уст Воейкова.

Представление об идеальной семье, запечатленное в «Плане», таково: «Общие средства для счастья – какого? Чтобы у нас в семье было мирно, достаточно, деятельно» [1, 62]. На воплощение этого идеала направлены все его силы. Ради мира в семье Жуковский готов терпеть бестактное поведение со стороны Воейкова и даже мириться с невозможностью брака с М.А. Протасовой. Он предлагает такие

стратегии поведения, которые приблизили бы их семью к описанному им идеалу. В целом дневник Жуковского берет на себя функцию воздействия на всех возможных читателей, в первую очередь на Машу. В результате дневники-письма приобретают черты исповеди и проповеди.

Жуковский не перестает быть учителем для Маши. Он наставляет ее, как вести себя с другими, советует ей, что и как читать, но, главное, он учит ее, творя в письмах образ их любви: «Наша цель быть столько счастлив(ыми) вместе, сколько возможно. <...> Помогать друг другу быть лучшим. Мне всё хорошее для Маши; Маше для меня. Любить — значит теперь для нас иметь согласие в чувствах и мыслях; но помнить, что мы дали слово. С этим обещанием соглашать свои поступки. Отлич(ие) позволен(ного) от непозволен(ного). Позволенное — все ласки сестры и брата. Непозволенное — всё то, что нужно скрывать. Довольствоваться тем, что мы не разлучены; что мы уверены друг в друге. <...> Стоить любви маменьки. Неприятности облегчать терпением. Мне надеяться на утеш(ение) Маши, Маше на мое» [1, 63].

В записях от 21 июня 1814 г. Жуковский определяет свое чувство к Маше: «Пускай оно означает совершенную перемену моих чувств к тебе на лучшее, возвышеннейшее чувство самой чистой, неизменной привязанности». Жуковский предлагает Маше идеальный образец их поведения, их чувств, навязывая ей, следовательно, определенную модель поведения [ср.: 7; 8; 10].

В сентябре 1814 г. Жуковский написал для Маши: «Надобно сделать тебе мою исповедь. Я не могу быть перед тобой лицемером». Весь текст дневников-писем представляет собой искреннее выражение глубоких интимных чувств, включает анализ собственных переживаний, действий. М.В. Михайлова пишет, что «исповедь — высказывание, признание, свидетельство, когда человек может поведать нечто другому, разделить с ним свое знание, ведение» [4]. Исследовательница замечает также, что исповеди свойственна «напряженная установка на другого, который понимается как объект убеждения, завоевания, но не как свидетель покаяния». О воздействующей функции некоторых элементов исповеди, особенно обращений, которые часто употребляются в дневниках-письмах Жуковского («милый друг», «Маша, милая моя спутница, моя истинная благодетельница» [1, 69], «Прости же, друг!» [1, 114], «милая» [1, 72], «друг мой!» [1, 88], «Милая Маша» [1, 110]), говорит и С. Зассе: «Фигуры обращения, встречающиеся в литературных текстах исповеди и признания, преследуют определенную цель: они либо в

чем-то убеждают слушающего, либо льстят ему, либо отвергают его в качестве адресата, либо попросту способствуют контакту с некоей «внешней» инстанцией или Другим. Становиться определенным адресатом обращения означает при чтении заниматься дешифровкой жестов этого процесса «становления-адресатом». Вчитывать в текст адресацию, помимо прочего, означает вчитывать в него передаваемое ею требование» [2, 67].

В чем же Жуковский пытается убедить Машу?

В июне он пишет ей: «Милой друг, расставаясь с тобою – я много теряю!» И говорит о том, что счастье, которое маменька могла бы им дать, имея в виду разрешение на их брак, ни с чем не сравнимо. Используя риторические приемы, он тут же убеждает Машу в том, что сложившаяся ситуация для них благополучна, что любовь «на расстоянии» позволит избежать общественного осуждения, ибо никто не сможет упрекнуть их в такой высокой любви. Невозможность брака возвышает и любовь и самих любящих: «Теперь мы выше всех, кто так равнодушно располагает нашею судьбою». Жуковский знает, что любовь, которая не имеет надежды разрешиться законным браком, есть возвышенное чувство, которое должно обогатить и его и Маши жизнь. Он пишет ей: «Я буду богат мыслю, что ты моя и что всякое мое чувство, всякая мысль, всякой поступок мой будут освещены воспоминанием о том, что мне всего дороже, – разве это не жизнь?» [1, 71]. Нет сомнений в том, что Жуковский не был счастлив от того, что его любовь к Маше оказалась порицаемой, он искренне страдает от разлуки с возлюбленной: «Видя тебя снова, чувствую всё то жестокое горе разлуки» [1, 71]. Он упоминает об «убийственной безнадежности» [1, 77] и грусти.

В 1814 г. Жуковский еще пытается найти решение проблемы, вырабатывая идеальный образ семейных и любовных отношений, заменяющих на время безыдеальную и безлюбивую реальность [см.: 7; 9; 11]. В 1815 г. у него уже не остается сомнений: «Всё в жизни к великому средство! На эту минуту средство к великому заключено для нас в разлуке!» Он корректирует идеал: любовь «на расстоянии» есть способ возвеличивания духа, источник творчества, она способствует приближению к «миру мечты» и потому приносит счастье. Сентиментально-романтические и религиозные воззрения поэта дали почву для создания именно этого идеала любви.

Для того чтобы между ними установились такие отношения, Жуковский делится с Машей своим идеалом и, воздействуя на ее чувства и мысли, приобщает ее к своим, делает ее «со-знающей». С этой точки зрения дневники-письма Жуковского 1814–1815 гг. оказываются для Маши своеобразным «учебником отношений». В нем

раскрывается идея о том, что воплощение их брака в жизнь перестает быть необходимым, и более того, может нарушить их идеальные (духовные) отношения. Жуковский последовательно воплощает созданный им идеал и в жизни, и в поэзии тех лет.

Итак, романтическое житиетворчество в русской культуре начинает свой путь и в ближайшие годы даст в ней разнообразные плоды.

Список литературы

1. Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах. / В. А. Жуковский. – Т. 1. Стихотворения 1797–1814 гг. / Ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 760 с.
2. Засе, С. Яд в ухо : Исповедь и признание в русской литературе / С. Засе ; Пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова / Редактор Я. Охонько – М. : РГГУ, 2012. – 400 с.
3. Зейдлиц, К. К. Жизнь и поэзия Жуковского. По неизданным источникам и личным воспоминаниям К. К. Зейдлица / К. К. Зейдлиц. – СПб.: «Вестник Европы», 1883. – 256 с.
4. Михайлова, М. В. Молчание и слово (тайнство покаяния и литературная исповедь) / М. В. Михайлова // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции. – СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. – 279 с.
5. Михеев, М. М. Дневник в России / М. М. Михеев. – М., 2006 г. – 246 с.
6. Пиксанов, Н. К. Жуковский Василий Андреевич / Н. К. Пиксанов. – Большая советская энциклопедия / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. – М.: ОГИЗ РСФСР; Сов.энцикл., 1932. – Т. 25: Железо – Зазор. – С. 600–603.
7. Петров, А. В. «Письмо к супругу в новый 1780 год» Г. Р. Державина и «Письмо Татьяны к Онегину» А. С. Пушкина / А. В. Петров // Г. Р. Державин и диалектика культур: материалы Международной научной конференции. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2014. – С. 105–108.
8. Петров, А. В. Превратности неразделенной любви (типология сюжетных ситуаций «салонных» песен А.П. Сумарокова) / А. В. Петров // Вестник МаГУ: периодический научный журнал – Магнитогорск: МаГУ, 2009. – Вып. 11. – С. 30–36.
9. Петров, А. В. Эпиграмма в русской литературе XVIII века: Очерки по исторической поэтике жанра. Монография / А. В. Петров. – Магнитогорск: МаГУ, 2012. – 218 с.
10. Петров, А. В. Эпиталамические циклы в поэзии Г. Р. Державина 1790-х годов / А. В. Петров // Libri Magistri. – Магнитогорск, 2015. – Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – С. 26–41.
11. Петров, А. В. «Эрос vs. Приап»: «коды любви» в брачных одах М. В. Ломоносова и И. С. Баркова / А. В. Петров // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ: БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 2. – С. 28–40.

12. Покровский, В. И. Жуковский В. А. Его жизнь и сочинения / В. И. Покровский. – М., 1908. – 312 с.

13. Сакулин, П. Н. Жуковский Василий Андреевич / П. Н. Сакулин. – Энциклопедический словарь Русского библиографического института Гранат. – М.: Рус. библиогр. ин-т Гранат, б. г. – Т. 20: Екатеринбургский уезд – звонки. – С. 352–361.

14. Янушкевич, А. С. Дневники В. А. Жуковского как литературный памятник / А. С. Янушкевич. – Полное собрание сочинений и писем: В 20 тт. – Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804 – 1833 гг. / Сост. и ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 397–419.

Abstract

The article "V.A. Zhukovsky's diaries-letters 1814-1815: in between life and a romantic ideal" by T.M. Khabarova includes research of Zhukovsky's diaries-letters and of this period. It shows interpenetration of his life and art through his aspiration to incorporate the romantic ideal love.

Key words: V.A. Zhukovsky, diaries-letters, romantic ideal

*Шарапова Д.Д.,
аспирант 2 курса, МГУ (г. Москва)
Научный руководитель – Криницын А.Б.,
к.ф.н., доцент*

«НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА

В статье выделяются основные элементы готического романа, которые нашли отражение в повести Ф.М. Достоевского «Нечочка Незванова» – мотивы готического злодея и замка. На примере данной повести рассматривается то, как именно в творчестве Достоевского выражаются эти мотивы, преломленные сознанием автора.

Ключевые слова: Достоевский, готический роман, Нечочка Незванова, компаративистика, готика

Повесть Ф.М. Достоевского «Нечочка Незванова» часто ассоциируется у исследователей с традицией бульварного романа, о чем неоднократно было замечено многими достоевистами, находящими, в том числе, и параллели с вполне определенными произведениями. Но помимо следов бульварного влияния это произведение несет в себе и черты готической традиции, которые весьма четко прослеживаются, даже несмотря на незаконченность произведения.

Достоевский, как известно, был связан с традицией готического романа с самого детства, ведь еще восьмилетним он заслушивался романами Анны Радклиф [2, 27-28], которые читали вслух его родители, более того – Достоевский был знаком как с творчеством писателей первого эшелона классической готики, так и с их подражателями, второсортными авторами и стилизаторами первой готической волны. Это не могло не отразиться на всем его творчестве, и «Нечочка Незванова» не исключение.

Для того чтобы продолжать разговор об отражении готических традиций в повести, позволю себе напомнить о двух основных элементах готического романа: о готическом злодее и готическом пространстве. Суть готического романа и соотношения этих элементов лучше всего описывает Девендра Варма: «В то время как пассивным элементом ужаса является замок, активным элементом ужаса оказывается готический злодей. Он был рожден как дополнение разрушенному замку, и его природа продиктована его происхождением. Его функция – пугать героиню, преследовать ее под сводами и в лабиринтах замка, преследовать на каждом шагу. В

готическом романе нет обычных людей, как нет оттенков серого: герои обычно либо наделены мрачной, дьявольской подлостью, либо чистой, ангельской жертвенностью» [1, 19]. В данной статье мы рассматриваем «Неточку Незванову» именно с точки зрения конструкции готического романа, выделяя в нем два основных жанрообразующих элемента: готический замок и готического злодея. Начнем мы с пассивного элемента готики, а именно – пространства.

На протяжении всей повести Неточка Незванова меняет три дома: чердак, где она жила с Ефимовым и матерью, дом князя Х-го и дом Александры Михайловны. Все три дома, даже наполненный жизнью и весельем дом Х-го, для Неточки оказываются слишком мрачными и одинокими пристанищами, где она чувствует себя несчастной и покинутой. При этом и дом Х-го, и дом Александры Михайловны могут быть проассоциированы с именно готическими замками, в обоих случаях пространство оказывается достаточным для параллели с именно замком, а не домом – дом Х-го слишком огромен, мир неточкиных нижних комнат не пересекается с миром верхних комнат старушки княжны. Образная в этом доме играет роль часовни в готическом замке, пустые комнаты в нижней части дома, в которых она так любила проводить время («Вот почему я рада была уходить вниз и бродить одна по большим комнатам, зная, что уж там никого не беспокою» [3, II, 194]) – с пустынными коридорами замка, а пустая комната для наказания – с подвалом или пыточной. Надо заметить, что комната Неточки была изолирована от остальных комнат («Француженка и все девушки пришли в отчаяние, и меня в ту же минуту переселили в самую отдаленную комнату, куда все последовали за мной в припадке глубокого ужаса» [3, II, 193]), отчего она чувствует себя совсем одиноко.

Разумеется, нельзя прямо сопоставлять дом князя с готическим замком и ожидать от него такой же архитектуры – век замков давно прошел, однако же не стоит забывать и о том, что у Достоевского готический замок выступает трансформированным в другую архитектурную форму, естественную для девятнадцатого столетия – в дом Рогожина в «Идиоте», в дом Фёдора Павловича Карамазова в «Братьях Карамазовых». Важно иное: как именно воспринимается здание героем, в данном случае, Неточкой. Если для Кати и для семьи князя дом – это пространство, в котором им спокойно и комфортно существовать, то для Неточки – это именно замок, такой же замок, как и для Эмили – Удольфо, опасное, холодное место, где она одинока и не имеет поддержки. Для готики, в сущности, не так и важно, является ли настоящим ли призрак, вампир или замок – важно, чтобы объект

воспринимался как призрак, вампир или замок, чтобы он выполнял свои функции как призрак, вампир или замок, пугая.

Что характерно, Неточка практически ничего не говорит о пространстве за пределами дома X-го в то время, когда живет там. Для нее пространство действительно замкнулось на этом доме, как для героинь готического романа жизненное пространство замыкается на замке (к примеру, Эмилия из «Удольфских тайн» много говорит о пейзажах, которые видит из окон Удольфо, однако это для нее лишь почти статическая картина, не имеющая отношения к ней; к тому же, далеко за пределы крепостной стены замка смотреть невозможно – Эмилия видит лишь продолжение замка от замковых до крепостных стен).

Здесь же хочется отдельно сказать и о первой локации, встреченной нами в романе, а именно – о чердаке, на котором живет семья Неточки. Он набросан крайне скупой и схематично и, как нам кажется, является готическим пространством, поскольку Неточка ощущает себя в нем достаточно неудобно, равно как и остальные члены семьи, причем неудобство это не физическое, а больше психологическое: мать страдает от выходов мужа, муж – от периодических ссор с женой и съедающих его изнутри амбиций, а дочь пугливо наблюдает скандалы между родителями, питает непонятную неприязнь к матери и мучительную любовь к отчиму. До последней ночи на чердаке это место не внушает ей ужаса, но в роковую ночь тело ее покойной матери и безумие отчима превращает каморку в настоящее готическое пространство, ужасающее ребенка и мужчину, из которого оба стремительно сбегают, причем Ефимов покидает свой прежний дом окончательно обезумевшим. Потому мы предлагаем считать чердак готическим пространством для Неточки, хотя для Ефимова, вполне вероятно, этот нищенский угол был тюрьмой для его амбиций, в которую он сам себя заточил.

Дома же у Александры Михайловны было очень мало людей. Здесь нет такого количества комнат, однако по-прежнему Неточка замкнута в этом доме, как за стенами замка – и намного глуше стена между нею и внешним миром. Надо сказать, что пространство вокруг нее, как и вокруг героини готического романа (Эмилия из «Удольфских тайн», Аделина из «Романа в лесу», etc), сужается – от открытого людям и миру дома родителей (дом Сент-Обера из «Удольфских тайн», чердак Ефимова, во время жизни в котором, как ни странно, Неточка имела больше социальных связей и видела больше посторонних людей, чем впоследствии – пьяные компании Ефимова, Б., Карл Федорович, случайные прохожие) через дом князя X-го, где героиня, хоть и встречает много новых людей, но замыкается в круту домашних, лишенном притока людей извне, Неточка попадает в дом Александры Михайловны, в

котором никого из гостей, кроме Б., не принимали (в готическом романе это замок: в случае с Эмилией – Удольфо, в случае с Аделиной – аббатство в лесу), приводя к почти полной изоляции. В готическом романе героиня выбирается наружу, покидая замок, у Достоевского – остается в заточении дома затворницы Александры Михайловны. Не исключено, что сам Достоевский хотел выпустить Неточку на волю, как героиню романа Радклиф, но, поскольку повесть не окончена, нельзя утверждать этого наверняка.

У каждого готического замка есть свой готический злодей. С определенными оговорками это утверждение можно применить и к нашему случаю – оговоримся, впрочем, сразу, что в данном случае не все злодеи – настоящие, как, впрочем, и все замки – не настоящие замки. Первым готическим злодеем, встречающимся в романе, является Ефимов.

Какая же черта превращает Ефимова в именно этот тип героя? Жестокость, которую он эгоистически питает по отношению ко всем окружающим, мучая практически всех своих знакомых и близких – от наивного Карла Федоровича до жены и дочери. Именно эта жестокость и мучительство и делает его готическим злодеем; неважно, что он не демоничен настолько, насколько демоничен Мельмот, или не страшен как Монтони – так или иначе, он мучает своих жертв (не физически, а психологически) точно так же, как и любой готический злодей (если не больше).

Что же касается демоничности Ефимова, то оброненная им то ли в шутку, то ли всерьез фраза о дьяволе («– А бог знает, за что я так обидел вас, сударь! – отвечал наконец мой отчим, махнув рукою, – знать, бес попутал меня! И сам не знаю, кто меня на всё это наталкивает! Ну, не житье мне у вас, не житье... Сам дьявол привязался ко мне!» [3, II, 147]) отсылает напрямик и к Мельмоту, и к Амброзио. Демоничность пунктиром вписана в его характер, объясняя, однако, и алогичность, и эгоизм, и жестокость. Неточка, хоть и любит отца, но она же его и боится, чувствуя в нем угрозу – поведением своим отчим мучит девочку (о нем Неточка говорит как о человеке, «...который так мучительно отразился в первых моих впечатлениях и который был причиною смерти моей бедной матушки» [3, II, 158]).

В дальнейшем Неточка встретит С-ца, которого примет за отца, когда тот будет играть в гостях у князя. Неточка воспримет его как убийцу Ефимова, из-за чего для нее С-ц окажется готическим злодеем исключительно благодаря воображению – но окажется. Его зловещий облик прописан намного четче, чем облик Ефимова («Я бросилась к нему с мучительным криком; я думала, что обнимаю отца... Вдруг увидела, что меня схватывают чьи-то длинные, костлявые руки и поднимают на воздух. Чьи-то черные глаза устремились на меня и, казалось, хотели сжечь меня своим огнем» [3, II, 196]). Длинные,

костлявые руки и огненные черные глаза – это образы, заимствованные исключительно из готического романа. Именно к случаю с С-цем относится наше замечание о том, что не все готические злодеи будут настоящими отрицательными героями.

Третьим готическим злодеем, встретившимся на пути Неточки, оказывается Петр Александрович. Безусловно, он не демоничен, в отличие от Ефимова, и внешность его не воспринимается как демоническая, в отличие от С-ца, однако герой несет в себе мучительство и жестокость по отношению к своей жене. Что отличает Петра Александровича от остальных мучителей Достоевского, так это то, что он свое мучительство осознавал и был в состоянии включить или выключить: «По крайней мере я видела ясно улыбку на лице его перед тем, как он подходил к зеркалу; я видела смех, чего прежде никогда от него не видала, потому что (помню, это всего более поразило меня) он никогда не смеялся перед Александрой Михайловной. Вдруг, едва только он успел взглянуть в зеркало, лицо его совсем изменилось. Улыбка исчезла как по приказу, и на место ее какое-то горькое чувство, как будто невольно, через силу пробивавшееся из сердца, чувство, которого не в человеческих силах было скрыть, несмотря ни на какое великодушное усилие, искривило его губы, какая-то судорожная боль нагнала морщины на лоб его и сдавила ему брови. Взгляд мрачно спрятался под очки, – словом, он в один миг, как будто по команде, стал совсем другим человеком. Помню, что я, ребенок, дрожала от страха, от боязни понять то, что я видела, и с тех пор тяжелое, неприятное впечатление безвыходно заключилось в сердце моем» [3, II, 251].

Не следует забывать и о том, что Александра Михайловна ревнует его к Неточке. Возможно, конечно, что это лишь глупые фантазии больной женщины, однако, поскольку роман не окончен, мы не можем этого утверждать – возможно, в замыслах Достоевского была намечена какая-то сюжетная линия, в которой Петру Александровичу была уготована роль готического злодея, а Неточке – героини, спасающейся от преследований этого демонического ухажера. Здесь можно заметить сходство между Петром Александровичем и Монтони из «Удольфский тайн» Радклиф, который замучивает свою жену в мрачном замке и преследует ее племянницу под готическими сводами.

Подводя итоги данной статьи, мы заметим, что при ее написании внимание было сконцентрировано лишь на выявлении двух главных элементов готического романа, активного (готический злодей) и пассивного (готический замок) в тексте повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова».

Черты готического злодея несут сразу три персонажа: Ефимов, С-ц и Петр Александрович, и, согласно закономерности, связанной со строением готического романа, эти три персонажа связаны с тремя

готическими локациями соответственно: с чердаком, с домом князя Х-го и с домом Александры Михайловны. При этом понятие готического замка у Достоевского трансформируется в готическое пространство, современное автору, никак не соотнесенное архитектурно с замками; причинами, роднящими все три локации повести с мотивом готического замка, являются: связь между готическим злодеем и его жилищем (дом Петра Александровича и чердак), сходство с замком в строении (дом князя Х-го), смерть персонажа в локации (чердак).

Стоит выдвинуть и следующее утверждение: локация в данной повести Достоевского несет в себе черты готического замка ровно тогда, когда главная героиня чувствует тревогу или страх, находясь в пределах этого строения, если же она испытывает позитивные эмоции – готическое пространство разрушается (недолгая дружба с Катей лишает дом князя Х-го ореола тревожности). Из трех локаций самой дружелюбной и соответственно наименее готической является дом князя Х-го, поскольку в его стенах нет реальной опасности для Неточки, даже если ей так временами и кажется; дом же Петра Александровича схож с готическим замком больше всего.

Что касается готических злодеев, то из трех злодеев один является ненастоящим, лишь воспринимаясь Неточкой как нечто демоническое из-за неприязни покойного отчима (С-ц), а вот как раз отчим и Петр Александрович черты готического злодея в себе несут, причем если Ефимов демонизируется автором, то Петр Александрович, характер едва намеченный и не получивший развития в силу незаконченности произведения, связан с активным элементом готики сюжетно: в нем заложены черты Монтони, замучившего жену.

Список литературы

1. Varma, D. «The Gothic Flame». – London: Barker, 1957
2. Гроссман, Л. П., «Поэтика Достоевского» / М. Л. Гроссман. – М.: ГАХН, 1925.
3. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. / Ф. М. Достоевский – Л.: Наука, 1972–1990.

Abstract

The article is about two main agents of Gothic literature – the Castle and the Gothic villain, which have reflections in Dostoyevsky's novel *Netochka Nezvanova*. This article tells about gothic motives in Dostoyevsky's works.

Key words: Dostoyevsky, Gothic literature, Gothic fiction, *Netochka Nezvanova*, Comparative literature

Ю.Н. Шустикова,
студентка 5 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – Т.Б. Зайцева,
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ

ЧЕХОВ О РУССКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ (РАССКАЗ «КРЫЖОВНИК»)

Автор рассматривает проблему русского характера как одну из самых важных в рассказе Чехова «Крыжовник». Главные герои рассказа воплощают типичные черты национальной психологии и образа жизни.

Ключевые слова: русский национальный характер, максимализм, инфантилизм, «маленькая трилогия» Чехова

Проблема национального характера отразилась в произведениях многих русских классиков, каждый заострял внимание на каких-то определенных чертах и свойствах русской психологии, типичных чертах нации. Русская литература дает богатый материал для размышлений о коренных свойствах национального менталитета, о сложившихся стереотипах в представлениях о русском человеке. Глубина проникновения в национальную психологию, изображение противоречий русского характера присущи и Пушкину, и Гончарову, и Достоевскому, и Толстому, и Чехову.

Существует множество определений национального характера. Мы опираемся на определение Ю.П. Платонова: национальный характер – это «исторически сложившаяся совокупность устойчивых психологических черт представителей этнической группы, которая определяет привычную манеру их поведения и типичный образ действий, проявляющаяся в их отношении к социально-бытовой среде, к окружающему миру, к своей и другим этническим общностям» [5, 199].

Чехов рано задумался об особенностях русского национального характера. В 1888 г. он писал Д.В. Григоровичу: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В 3<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» [9, 190]. Пространственный простор рождает широту русской души и безмерность, что приводит и к вольнолюбивым устремлениям, и к бесформенности [См.: 4, 83]. Многие писатели и философы связывали с русским простором такое свойство русского национального характера как максимализм, любовь к крайностям (об

этом, в том числе см. [6]). Максимализм русской души хорошо показал А. Толстой:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой! [8]

На наш взгляд, особенно остро вопрос о русском национальном характере был поставлен Чеховым в зрелом творчестве, в «маленькой трилогии» (куда входят рассказы «Крыжовник», «Человек в футляре», «О любви»). Исследователь И.Н. Сухих соотносит замысел «Маленькой трилогии» Чехова с «Записками охотника» И.С. Тургенева [7, 138]. «Записки охотника» воссоздают эпическую картину жизни России дореформенного периода. По форме «маленькая трилогия» напоминает тургеневские записки путешественника-наблюдателя. Рассказы в обоих произведениях объединяются общими героями: у Тургенева это охотник, у Чехова – Буркин и Иван Иванович Чимша-Гималайский. Жизнь провинциальной России предстает перед нами: маленький город, имение становятся местом действия. Тургенев показал русский народный национальный характер на примере образов крестьян. Понятие «народ» отождествлялось в первой половине XIX века с крестьянством. На рубеже XIX-XX веков для Чехова народ означал и крестьян, и интеллигенцию, все демократическое население России, в противоположность власти имущим. Тема интеллигенции – центральная в творчестве писателя, на примере образов интеллигенции Чехов и обращается к проблемам русского национального характера [См.: 3, 14-17].

Первым у писателя созрел замысел рассказа «Крыжовник», история жизни чиновника, бессмысленно потраченной на приобретение собственной усадьбы. Начиная рассказ о своем брате, Чимша-Гималайский вспоминает ряд историй о чудаках, любивших деньги: «Деньги, как водка, делают человека чудаком. У нас в городе умирал купец. Перед смертью приказал подать себе тарелку меду и съел все свои деньги и выигрышные билеты вместе с медом, чтобы никому не досталось. Как-то на вокзале я осматривал гурты, и в это время один барышник попал под локомотив и ему отрезало ногу. Несем мы его в приемный покой, кровь льет – страшное дело, а он всё

просит, чтобы ногу его отыскивали, и всё беспокоится; в сапоге на отрезанной ноге двадцать рублей, как бы не пропали» [10, 59].

Его собеседник, Буркин, считает, что эти случаи «из другой оперы». Однако маленькие истории-микросюжеты имеют непосредственное отношение к главной сюжетной линии рассказа «Крыжовник». В них описываются крайние проявления всепоглощающей страсти в самых разных формах, то есть определенные формы максимализма. Страсть к деньгам «съедает» человеческую душу и жизнь. Мечта Николая Ивановича о жизни в собственной усадьбе превращается в идею-страсть, пожирающую его: в набросках к рассказу герой даже умирал от рака желудка.

Иван Иванович интуитивно чувствует, что рассказанная им история о жизни брата имеет обобщенный смысл. Неслучайно он склоняется к самым широким обобщениям: «Перемена жизни к лучшему, сытость, праздность развивают в русском человеке самомнение, самое наглое» [10, 61]. Таким образом, можно утверждать, что авторская творческая мысль несомненно затрагивает проблему русского национального характера. Склонность отдаваться одной-единственной страсти – это проявление русского максимализма. Известный русский мыслитель Н.О. Лосский заметил: «даже малозначительные ценности, например, накопление собственности, могут у людей с сильной волей стать предметом всепоглощающей страсти» [1, 264]. Николай Иванович – герой-максималист, подчинивший свою жизнь и жизнь своих близких заветной мечте, страсти, превратившей его жизнь в ничто.

Не свободен от максимализма и старший брат, Иван Иванович Чимша-Гималайский. Герой определяет метафорически два пути формирования общества: «перескочить через ров или построить через него мост» [10, 64]. Иван Иванович, очевидно, готов выбрать второй путь: у него нет сил ждать, путь постепенного преобразования общества не для него. «Неумение идти средним путем, отсутствие меры», – вот черты русского характера, которые, по наблюдениям Н.О. Лосского, бросались в глаза многим [1, 267].

Подчинение своей жизни одной страсти, свойственное русскому характеру, соотносится и с другой национальной психологической чертой: с безоглядным стремлением к идеалу-иллюзии [См.: 3, 15-16]. Современный философ М.К. Мамардашвили говорил о том, что «шариками, вгоняющими нас в гипнотический сон мысли, в глубокий интеллектуальный обморок, является блеск заоблачных идеалов, блеск тайного и далекого знания. Они подавляют нас, подчиняют себе наши

мысли. Личность, с застывшим в дальней выси взглядом, спит» [2, 194].

Николай Иванович выдумывает себе идеал в соответствии со своими банальными приземленными представлениями о счастливой жизни: «идеальную», сытую жизнь в деревне, символом которой становится крыжовник. Это предел его желаний, представление о счастье и покое, для него – высокая прекрасная мечта. У его брата подобная счастливая жизнь, культивирующая сытость и эгоизм, вызывает раздражение и отчаяние. Так мнимый идеал, иллюзия подменяет подлинную человеческую жизнь и не дает ей осуществиться. Чеховский герой словно законсервировал в юности свою жизнь, отказавшись не только от житейских радостей, но и от самого себя в настоящем, мечтая о себе только в будущем. По выражению М.К. Мамардашвили, «перескочил через бремя развития самого себя» [2, 209], отказался от главного труда своей жизни: самореализации в настоящем. «Нужно решиться на труд жизни, ибо только это и есть свобода; решиться в истории, реальности, и в малых делах, и в больших» [2, 210].

В рассказе «Крыжовник» Чехов затрагивает и проблему русского инфантилизма, духовной незрелости. Николай Иванович жадно ест крыжовник «с торжеством ребенка, который наконец получил свою любимую игрушку» [10, 61]. Русский менталитет сложился в эпоху традиционализма и несет на себе отпечаток патриархальных детско-родительских отношений. Николай Иванович поступает как ребенок, снимая с себя ответственность за собственную жизнь, прожитую совершенно бессмысленно, по сути, ради каприза. Выбирая замкнутое существование, чеховский герой выбирает состояние уюта и защищенности, «эмбриональное состояние, <...> к которому склонялась вся традиционная русская культура» [2, 346]. Страдает инфантилизмом и Иван Иванович, наивно полагающий, что решительными мерами можно в один миг («волшебным образом») изменить психологию человека и образ его жизни.

Чехов изображал человека в его повседневном облике, но именно обыденность ярче всего может продемонстрировать устоявшиеся в результате многократных повторений обычаи, привычки, правила, типичное поведение людей.

Безоглядная вера в идеалы, оказывающиеся иллюзиями, инфантилизм, любовь к крайностям, максимализм, отрицание среднего пути развития – распространенные черты русского национального характера, к которым с тревогой присматривался Чехов и предлагал поразмышлять над ними своему читателю.

Список литературы

1. Лосский, Н. О. Условия абсолютного добра / Н. О. Лосский. – М.: Изд-во политической литературы. – 367 с.
2. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – М.: «Прогресс», 1992. – 416 с.
3. Зайцева, Т. Б. А. П. Чехов и И. А. Гончаров: проблемы поэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. Б. Зайцева. — СПб., 1996. — 18 с.
4. Зайцева, Т. Б. Чехов и Киркегор о любви-воспоминании / Т. Б. Зайцева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — №5 (16). — 2012. — С.82-87.
5. Платонов, Ю. П. Основы этнической психологии / Ю. П. Платонов. – СПб.: Речь, 2003. – 452 с.
6. Рудакова, С. В. Меж отчаянием и верой (об экзистенциальных и теодицейных мотивах в творчестве Е. А. Боратынского) / С. В. Рудакова // Церковь и время. – 2013. – № 3. – С. 205–220.
7. Сухих, И. Н. «Маленькая трилогия» (проблема цикла) // Сборники А. П. Чехова. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. – С. 138–148.
8. Толстой, А. К. Коль любить, так без рассудку.../ А. К. Толстой. – Режим доступа: <http://rupoem.ru/tolstoj/kol-lyubit-tak.aspx>
9. Чехов, А. П. Полн. собр. соч.и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. – М.: Наука, 1974-1983. – Т. 2. – 584 с.
10. Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. – М.: Наука, 1974-1982. – Т. 10. – 496 с.

Abstract

In the Article the Author considers the Problem of the Russian Character as one of the most important Problem in Chekhov's Story "Gooseberries". The main Characters of the Story embody the typical traits of the national Psychology and Ways of Life.

Key words: Russian national Character, Maximalism, Infantilism, "Little Trilogy" of Chekhov

*Л.А. Юдин,
аспирант, ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Т.Ф. Семьян
д.ф.н., проф. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ПОЭТИКА КОМИКСА «АННА КАРЕНИНА»: ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

Статья посвящена феномену современной культуры – комиксу, созданному на основе литературного произведения, в данном случае романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», поэтике комикса, его основным особенностям. Также проанализирована связь комикса-адаптации с чертами и особенностями постмодернизма – эпохи, в которой данный комикс был создан.

Ключевые слова: комикс, комикс-адаптация, постмодернизм, роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

Рубеж XX и XXI веков ознаменован развалом СССР и сменой культурных эпох: пал «железный занавес» и на территорию новой России стали проникать новые культурные тенденции. Среди общеизвестных постмодернистских приемов и тенденций, которые преобладали в литературе, самым незаметным, но от этого не менее важным, феноменом является комикс.

Конечно, едва ли рисованные истории можно назвать прямым проявлением постмодернистской литературы в России. В. Б. Катаев в своей книге «Игра в осколки» сказал по этому поводу: «Далеко не всякая, даже сознательная вторичность даже и в эпоху постмодернизма есть признак принадлежности к литературе собственно постмодернизма. Не являются специфическими постмодернистскими и иные разновидности вторичных операций с классическими текстами – дайджесты, комиксы...» [1, 166]. Но, тем не менее, определенные черты специфики постмодернизма все же имеют место в комиксных работах этого периода.

Комикс – это достаточно молодой феномен не только для России, но и в целом для мира. Несмотря на его явное развитие, комикс, относительно других искусств, – явление новое и не имеющее единой и общепринятой теоретической базы. Несмотря на внушительное количество исследований, статус комикса в современном мире до сих пор неясен. Но, тем не менее, фундамент теории уже заложен. Автором первой работы стал американский комиксист Уилл Айснер. Его работа, написанная в 1985 году, «Комикс

и секвенциальное искусство» – это первая попытка создания единой целостной теории комикса. Его последователем стал Скотт Макклауд – известный американский исследователь комикса, автор фундаментальной работы «Понимание комикса» (1993).

Как уже сказано выше, в России комикс проявиться настолько сильно не смог по нескольким причинам, в частности, из-за своей западной эмблематики. Также, возможно, причиной послужило и то, что такой гетерогенный принцип изложения истории, в котором слово и картинка становятся единым, был попросту непонятен и сложен в освоении для людей, живших в России. Но, несмотря на это, за последние несколько лет интерес к комиксу резко возрос. Стали появляться отечественные авторы комиксов, теоретические работы, выполненные российскими исследователями. Наиболее значимыми работами являются: статья «Комикс и комиксовая болезнь» Виктора Ерофеева, в которой он проанализировал и дал оценку феномену комикса в русской культуре, и сборник статей «Русский комикс» издательства «НЛЮ», в котором была предпринята попытка дать всесторонний и последовательный анализ русского комикса. Также появляются издательства, ориентированные на выпуск комикса, переводятся зарубежные произведения, появляются собственные адаптации романов к комиксу. Одной из самых известных (не только в России, но и за рубежом) комикс-адаптаций является «Анна Каренина», переработанная Катей Метелицей.

Комикс «Анна Каренина» по одноименному роману Льва Толстого был выпущен в 2000 году в издательстве «Мир новых русских», что позволяет говорить о наличии постмодернистских тенденций в комиксе. Сценаристом комикса является Катя Метелица, художники — Валерий Качаев и Игорь Сапожков.

Катя Метелица, увидев в романе психоделическую драму с элементами киберпанка, основательно переосмыслила сюжет и содержание романа. Одной из черт, характерных для киберпанка, является смешение элементов (вещей, одежды и пр.) прошлого и будущего. Действие романа перенесено в наши дни. В квартирах героев сделан евроремонт и есть телефон, по телевизору идет популярный мультсериал «Симпсоны» и выступает Владимир Путин, герои читают журналы «Vogue» и «Cosmopolitan», а по улицам ездят троллейбусы и современные иномарки. Стива, во время обеда с Левиным, ест суши и нюхает кокаин с карточки Visa. Анна сообщает Вронскому, что беременна, при помощи пейджера. Вронский, участвуя в скачках, переодевается сам и обличает свою лошадь в футуристический костюм робота, и лошадь падает уже не из-за канавки, а из-за системного сбоя

костюма. Рядом со всем этим, несмотря на всю современность внутри комикса, соседствуют поезда из прошлого века, старинные дома, наряды и оружие.

Основная тема произведения Л. Толстого все же сохранена. Сюжет комикса полностью завязан на отношениях Вронского и Анны, то есть, сохранены моменты и эпизоды, которые имеют любое, даже самое маленькое, отношение к Анне и Вронскому. Все остальные линии сюжета практически убраны из комикса. Хорошим примером является линия сюжета Кити и Левина. Среди эпизодов, связанных с Левиным, много статичных моментов, т.е. рассуждений. Основной чертой комиксного нарратива является динамика, движение. И с этой точки зрения Левина довольно трудно изобразить комиксным героем, поэтому его роль и связанные с ним моменты сведены до минимума. В самом начале комикса Левин обедает со Стивой, после Левин с Кити катаются на коньках, где Кити отказывает в любви Левину, дальше идет сцена с балом, на котором Вронский танцует с Анной, и Кити убегает в слезах.

Особенностью комикса «Анна Каренина» является то, что текст комикса насыщен иконическими знаками. Комикс создавался в 2000 году и вобрал в себя многие факторы этого периода, которые отразились как на внешнем, так и на внутреннем содержании комикса. Работа К. Метелицы содержит много вставок и отсылок к фильмам, которые были выпущены незадолго до комикса. Так в кинотеатре идет показ фильма «Армагеддон», который вышел на экраны в 1998 году, с Брюсом Уиллисом в главной роли. Алексей Вронский срисован с образа Джона Траволты в фильме «Криминальное чтиво», вышедшем в 1994 году. Также есть отсылка к фильму «Титаник», который вышел в прокат в 1997 году. В сцене, когда Анна с Вронским уезжают в Италию, Вронский держит Анну в той же позе, что Леонардо Ди Каприо держал Кейт Уинслет на корабле. Плюс ко всему этому в кадре присутствует сама фотография Ди Каприо. Интересно и то, что поезд, который должен задавить Анну, нарисован в образе Чужого, того самого монстра из одноименного фильма, который вышел в прокат в 1979 году.

Незадолго до финала комикса присутствует кадр, на котором изображена стена с различными граффити и надписями, копирующими исписанные стены современных городов. Стена служит неким большим листом, куда каждый может вписать слова поддержки для уже погибшей Анны; такая своеобразная «стена плача». Вот некоторые из этих надписей:

«Цой жив! Живет в Крыму, и Анна жива!
Анна, ты жива!» и т. п. [2, 76].

Из них две первые имеют отношение к музыке. Как известно, Курт Кобейн, вокалист и гитарист группы «Nirvana», застрелился пятого апреля 1994 года, а Виктор Цой, солист и гитарист группы «Кино», попал в аварию пятнадцатого августа 1990 года. Можно предположить, что проводя такие аналогии, К. Метелица хотел создать ощущение, что Анна Каренина жила здесь с нами совсем недавно и покончила жизнь самоубийством, что она стала, наряду с Цоем и Кобейном, неким символом времени, героем эпохи.

Вышеописанные песни, музыканты, фильмы — все это своего рода символы, иконы эпохи. Такими иконическими знаками наполнен весь комикс, к примеру, номер машины, на которой Вронский с Анной уезжают в Италию, «А 999 ВР 99». Очевидно, что «А ВР» это Анна и Вронский, а вот цифры 999 на номере ассоциируются в сознании российского читателя с богатством, с роскошью, с «новыми русскими» — издательство, выпустившее комикс «Анна Каренина» называется «Мир Новых Русских». На это указывают и дорожные машины, элитные дома, балы, употребление кокаина, яхты и так далее.

Используя такое обилие символов эпохи, Катя Метелица хочет подчеркнуть факт, что Анна Каренина действительно является знаковой фигурой русской культуры: её история широко известна даже нерегулярно читающей публике, роман был много раз экранизирован отечественным и мировым кинематографом, судьба героини находит живой отклик в сердцах читателей на уже на протяжении более века. В этом смысле интересно выполнен и финал комикса, в котором сон Вронского, где ему снился мужичок с бородой с медвежьей охоты, завершается смертью Анны, а в следующем кадре на рельсах лежит уже не сама Каренина, а мышка, распиленная пополам. Столь необычная интерпретация финала романа еще раз подтверждает тот факт, что Анна Каренина не погибла (поскольку смерть произошла во сне), она жива и существует как важный культурный элемент.

Такая агрессивная трансформация классического текста характерна для постмодернизма, который подразумевает подрыв литературных устоев и поиск новых форм. Комикс можно назвать одной из таких новых форм, которая использует «классические произведения как своего рода резервуар сюжетных, стилевых, психологических, характерологических клише» [1, 163]. Свойственное постмодернизму использование уже готовых форм, вторичность, интерпретация классических произведений, их переделка или адаптация, очень удачно вписываются в стилистику и специфику комикса, что и использует К. Метелица при создании своей «Анны Карениной». Взяв классический сюжет, К. Метелица помещает его в современный для себя, но совершенно не подходящий для романа Л. Толстого, мир, сталкивая

толстовских героев с повседневностью. В таком виде комикс К. Метелицы близок такому виду вторичности как ремейк. Комикс К. Метелицы не цитирует и не пародирует роман, но показывает его с новой актуальной точки зрения, вступая в диалог с классическим романом.

Образу Анны в комиксе уделено много внимания. Так Анна предстает перед нами женщиной с полными губами, пышными формами и ярким макияжем, в кадрах появляется в основном в нижнем белье, выглядит довольно истеричной, употребляет кокаин и путает своих детей с мягкими игрушками. В сцене, когда Анна приезжает от Вронского, ее встречает муж и сын Сережа. В коридоре, где происходит действие, висит зеркало, и в этом зеркале отражается Вронский вместо мужа Анны, сама Каренина и заяц вместо ее сына. Далее по комиксу и сын, и дочь Карениной появляются только в виде зайцев. Такая замена является своего рода насмешкой над Анной, что позволяет говорить об еще одной постмодернистской черте – дегероизации, разрушение привычного классического образа героя.

Интересно организовано время в комиксе. Известно, что Л. Толстой часто обращался к технике монтажа, да и сам роман охватывает большие временные и пространственные промежутки. Художники комикса стараются избегать больших диалогов и монологов и сводят их практически к одному ключевому предложению, что позволяет избежать повторов кадров.

Стоит обратить внимание на очень интересный монтажный прием, в котором внутрь общего кадра помещается еще один кадр меньшего размера. Данный прием часто используется в кинематографе для создания видимости воспоминания. На одном из последних кадров изображена Каренина, на которую мчится поезд, и при этом ее окружают различные кадры, предшествующие этому событию. Другая функция такого приема – одновременность. Кадры в большом количестве присутствуют на странице, окружая главный кадр, указывая на то, что все эти действия *вместе* происходят здесь и сейчас.

Особое место в комиксе уделено линии и цвету. Техника прорисовки «Анны Карениной» очень похожа на стиль американского комикса: используются элегантные, четкие линии, которые придают некую изысканность и легкий эротизм. Такие комиксы чаще всего делаются для взрослой аудитории, поскольку иногда определенные моменты переходят в уже более откровенные изображения. Этому способствует и цвет, который наполняет объекты изнутри, придает им объем. Цветовая гамма в комиксе очень насыщена, используется большой спектр самых разных оттенков.

Также цвет является фактором, влияющим на повествование комикса. Как уже отмечалось выше, Анна путает своих детей с зайцами, то есть с мягкими игрушками, и цвет играет здесь отличительную роль: сын Сережа – это заяц голубого цвета, так как он мальчик, а дочь Карениной – заяц розового цвета, так как она девочка.

Таким образом, сегодня комиксы являются новой областью реализации текстов и сюжетов классических произведений, поскольку позволяют уточнить, а иногда адаптировать для современного читателя подтекстовые уровни известных литературных произведений. И комикс-адаптация К. Метелицы «Анна Каренина» успешно сочетает в себе технику комикса и черты постмодернистской эстетики.

Список литературы

1. Катаев, В. Б. Игра в осколки: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Б. Катаев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 252 с.
2. Метелица, К. Анна Каренина by Leo Tolstoy. Комикс / К. Метелица. – М.: Мир Новых Русских, 2000. – 88 с.

Abstract

The article is about comics, based on literary works, like the actual phenomenon of contemporary culture. In this case we are talking about comics, based on the novel by Leo Tolstoy «Anna Karenina», its poetics, main features. Also analyzed the relationship of comics-adaptation features and characteristics of an era, in which the comic strip was created and which called postmodernism.

Key words: comic, comic book adaptation, postmodernism, novel «Anna Karenina» Leo Tolstoy

РАЗДЕЛ II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

*О.С. Бегишева,
студентка 3 курса, ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Н.Л. Зыховская,
к.ф.н., доц. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВОЙНЫ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М. П. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»

В статье «Особенности изображения войны в постмодернистских произведениях на примере романа М.П. Шишкина «Письмовник» рассматриваются особенности изображения войны в произведениях писателей-постмодернистов, сравнивается образ войны в постмодернистской прозе и в русской классической литературе.

Ключевые слова: М. Шишкин, «Письмовник», постмодернизм, интертекстуальность, стиливой синкретизм, ризома

Война – вечная тема в литературе. Многие писатели, учёные, философы пытались объяснить её феномен, осмыслить поведение человека на войне. Русская литература знает большое число произведений, посвящённых проблеме войны. К ним относятся романы Л.Н. Толстого, М. А. Шолохова, М. А. Булгакова, рассказы И.А. Бунина, И. Бабеля и др.

Способы изображения войны в данных произведениях русской классической литературы обладают общими чертами. Текст, содержащий описание военных событий, в основном, представляет собой линейное повествование, которое выдержано в едином художественном стиле. Каждый автор по-своему представляет войну. Внутренний мир героев, их реакция на происходящее выражается при помощи отдельных слов, внутренних монологов, портретных зарисовок, при этом не всегда присутствует глубокое погружение в сознание персонажей. Это связано с тем, что в таких произведениях исключительную важность приобретает внешний мир, так как именно он порождает конфликты, толкает героев на совершение тех или иных поступков.

Современная литература эпохи постмодернизма предлагает читателям другие способы фиксирования войны, которые во многом отличаются от тех, что использовали писатели-классики. Исследовать

особенности изображения войны в литературе постмодернизма мы решили на примере романа Михаила Шишкина «Письмовник».

М. П. Шишкин родился в 1961 году в Москве. Работал в журнале «Ровесник», преподавал немецкий и английский языки. С 1995 года писатель живёт в Швейцарии, в Цюрихе. М. Шишкин является автором многих произведений, к числу которых принадлежат рассказы «Урок каллиграфии», «Спасённый язык», романы «Взятие Измаила» и «Венерин волос». М. Шишкин является лауреатом премий Дома культуры народов мира в Берлине, «Русский Букер» (2000), «Национальный бестселлер» (2005). Его последний роман – «Письмовник», написанный в 2010 году, был отмечен премией «Большая книга».

Сюжет данного произведения достаточно прост. Главные герои – Владимир и Александра – оказываются в разных временах и пространствах и пишут друг другу письма. Он находится на войне в Китае в период с 1898 по 1901 год. Она живёт в советскую эпоху. Герои описывают произошедшие с ними события, размышления, жизненные уроки, анализируют свои мысли и чувства. На протяжении всего повествования мы видим, как герои меняются, развиваются, и в конце каждый из них приходит к выводу о смысле собственной жизни и назначении смерти.

Рассматривая образ войны в данном произведении, необходимо сказать о некоторых особенностях философии постмодернизма. Впервые термин «постмодернизм» применительно к литературе был употреблён американским ученым Ихабом Хассаном в 1971 году. Это направление возникло в период технического прогресса и духовного кризиса, который был вызван расхождениями между традиционными моральными нормами и окружающей действительностью. Люди были разочарованы в антропологическом гуманизме, «в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей» [4]. Постмодернизм предложил гуманизм универсальный, что включает в себя не только человека, но и всю живую природу, космос. Наступила эпоха новой реальности, нового сознания, которое отразилось в необыкновенной структуре художественного текста.

Особенности данной структуры мы рассмотрим на примере изображения войны в романе М. Шишкина «Письмовник». Первой чертой, на которую следует обратить внимание, является интертекстуальность. Этот термин был введён в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой «для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга»

[6]. Так, например, в романе при описании военных событий встречаются следующие фразы: «над колокольной хмарь, родина-мать зовёт» [3, 9], «Отступать некуда! Ни шагу назад!» [3, 74], которые отсылают нас к другим событиям, даже к другому историческому периоду. В феномене интертекстуальности заключена важная идея: о войне уже многое сказано и теперь новый её образ можно создать только по принципу калейдоскопа. Текст больше не является принадлежностью какого-либо одного автора. Значения слов и фраз, которые были собраны из разных источников и заключены в один текст, все вместе порождают качественно новый смысл. Он заключается в создании обобщённого образа войны как некоей стихии, вечно сопровождающей человека.

Другой важной чертой в изображении войны является стиливой синкретизм. Во многих письмах Владимира смешиваются официально-деловой, казённый («Уважаемая имя-отчество! С глубоким прискорбием сообщая Вам, что Ваш сын» [3, 103]) и публицистический («Как это ни печально, – сообщает наш специальный корреспондент с театра боевых действий, – но опыт первых дней войны показал, что иначе невозможно: пробовали щадить и получали в тыл залпы из зарослей гаоляна» [3, 105]) стили. Но почему автор так свободно использует в описании войны такие совершенно разные функциональные стили, даже не отделяя их друг от друга в тексте? Возможно, это связано с тем, что каждый функциональный стиль выражает определённую точку зрения. Но точка зрения – это лишь субъективное мнение одного человека. Поэтому, каким бы способом она ни была выражена, точка зрения никогда не сможет отразить ситуацию во всей её полноте. Произвольное использование функциональных стилей снижает их ценность и подчёркивает неспособность языка выразить истинную картину военных событий.

Следующей особенностью изображения войны в постмодернизме является ризома – «понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности» [7]. Описание военных действий чередуется с воспоминаниями о прошлом главного героя, многие сведения отрывочны и выстроены не хронологическом порядке. Ризома призвана раскрыть перед нами поток сознания героя. Её присутствие в тексте автоматически указывает на то, что автору важен не внешний, а внутренний мир человека. С этой точки зрения войну в данном произведении можно рассматривать как резкое противоречие, борьбу внутри самой личности.

Рассмотрев особенности изображения войны в романе М. Шишкина «Письмовник», мы пришли к выводу о том, что в отличие от классической литературы постмодернизм с помощью интертекстуальности не отражает картину мировоззрения одного автора, а создаёт обобщённый образ войны. Кроме того, стилиевой синкретизм показывает нам, с одной стороны разные взгляды на одну и ту же проблему, а с другой – бессилие языка отразить истинную сущность событий и явлений реальности. Нелинейный способ организации текста обращает нас не к внешнему миру, а к внутренним переживаниям героя, потоку его сознания. Все эти отличительные черты создают качественно новый образ войны, показывают разорванное сознание героя, заставляют нас еще раз почувствовать ужас человека, столкнувшегося со страшной стихией войны.

Список литературы

1. Лашова, С. Н. Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии: автореф. дисс. ... на канд. филол. наук / С. Н. Лашова. – Пермь, 2012. – 20 с.
2. Макеев, В. М. «Война» как концепт русской литературы / В. М. Макеев // Учёные записки Орловского государственного университета. – № 2 (58). – 2014.
3. Шишкин, М. П. Письмовник / М. П. Шишкин. – М.: АСТ : Астрель, 2010. – 412, [4] с.
4. Голованова, И. С. История мировой литературы. Постмодернизм / И. С. Голованова. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm>
5. Журавлёв, С. Постмодернизм в литературе / С. Журавлёв. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/07/05/891>
6. Интертекстуальность – Энциклопедия Кругосвет. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/node/34629>
7. Ризома – Академик. Словари и энциклопедии. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/432/%D0%A0%D0%98%D0%97%D0%9E%D0%9C%D0%90

Abstract

This paper “The features of the war representation in postmodern writings as exemplified by the novel «Letter writing manual» by M. Shishkin” considers the features of the war representation in writings of the postmodern authors, compares the image of war in the postmodern prose and Russian classical literature.

Key words: M. Shishkin, «Letter writing manual», postmodern, intertextuality, style syncretism, rhizome

О.А. Бородина,
студент 4 курса ЮУрГУ, г. Челябинск
Научный руководитель – Н.Н. Шлемова,
к.ф.н., преподаватель кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ

СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА «КНИГИ СОВПАДЕНИЙ» АЛЕКСАНДРА ТАТАРСКОГО

В статье исследуется поэтика книги А. Татарского с позиции интермедиального синтеза, выявляется особенность прозы мультипликатора.

Ключевые слова: «Книга совпадений» А. Татарского, синтез литературы и мультипликационного искусства, интермедиальность

В современном искусстве и литературе актуализируется идея синтеза, основанного на взаимодействии разных видов искусств, рождаются уникальные проекты, свидетельствующие о поиске новых форм самовыражения.

«Книга совпадений» Александра Татарского является репрезентативным образцом литературного проекта, в создании которого приняли участие несколько человек: собственно автор текста, мультипликатор, художник А. Татарский, художник, иллюстратор книги Г. Мурышкин, Ю. Норштейн, издательство «ЧеВук»; книга представляет вид художественного единства, формируемого на всех уровнях организации текста и выражаемого особую модель мировидения.

«Книга совпадений» Александра Татарского сформировалась под влиянием кинематографа, искусства мультипликации. В книге отразились такие черты мультипликационного и киноискусства, как динамизм, наглядность, монтажность, фрагментарная организация пространства и времени, эффект присутствия, метаморфоза, абсурдность, трансформация бытовых деталей, карикатурное изображение действительности.

Александр Татарский в «Книге совпадений» создал яркий и остроумный мир. Его индивидуальный стиль ни с чем нельзя перепутать. Ключом к пониманию синтетической природы произведений А. Татарского может стать необычный визуальный облик книги и текстов его произведений.

В «Книгу совпадений» А. Татарский включил 33 рассказа. Элемент совпадения присутствует практически в каждой истории,

именно он является связующим звеном между ними. Автор выстроил цепочку событий своей жизни, реконструировал их «как профессиональный следователь». Читателю остается только удивляться «хитро закрученным сюжетам, удивительно смешным и неожиданно трагичным, полным невероятных поворотов» совпадениям, какие часто встречаются зрителям в кино [1].

В А. Татарском, по замечанию критика Ларисы Малюковой, «жил пытливый ребенок» [2], поэтому образный мир в «Книге совпадений» представлен будто бы через призму детского сознания. На глазах изумленного читателя автор лепит теперь уже не «Ворону» из пластилина, не игрушечных зверюшек, «он взламывает законы мироздания. Лепит мир заново». Составляющие этого мира, отражающие советскую действительность, – образы Дома и коммунальной квартиры в Киеве, где А. Татарский провел ранние годы своей жизни. Также на страницах книги оживают тонко отретушированные филигранным резцом образы родителей и родственников автора, многочисленных соседей – дяди Жоры, тети Вали, пьяницы Сауляка, крановщика Савинова, каменотеса Коваля, Миши и Бети, коллег и друзей мультипликатора – Мазепы, Врублевского, Миши Титова, Бородавки, Черкацкого, Юриев Борисовичей и других. Одного знакомства с этими персонажами хватает, чтобы понять, что самая сильная сторона Александра Татарского, без которой он просто бы не состоялся – это выдающееся мастерство карикатуриста [2].

Карикатура присутствует не только в образах, но и в художественном оформлении книги. Художник Георгий Мурышкин смог абсолютно точно передать в иллюстрациях творческую манеру своего друга Александра Татарского. Носорог с горящими глазами, Винни-Пух с головой своего создателя Федора Хитрука, известная всем пластилиновая ворона, держащая бутылку коньяка, вынесенная на обложку – эти и многие другие изображения содержат сюрреалистические элементы, имеют пародийный, примитивистский характер.

Иллюстрации не просто декорируют текстовое содержание книги, они наряду с текстом формируют единое смысловое пространство. Необходимо сказать об особенностях расположения рисунков. Можно выделить две модели взаимодействия вербального и визуального компонентов: 1) рисунки находятся в центре разворота, при этом создается ощущение того, что текст обрамляет картинку; 2) части одного рисунка расположены на полях страниц, при этом

текст оказывается внутри плоскости разворота. Такое размещение также формирует художественную целостность.

Единство книги просматривается на уровне заголовочного комплекса, формирующего концептуальное пространство книги, которая представляет уникальное явление прозы мультипликатора. А. Татарский назвал свое творение «Книгой совпадений». В толковых словарях указано 2 значения слова «совпадение»: 1) одновременность событий, явлений; 2) случайная совмещенность событий, явлений. Рассказы А. Татарского представляют собой истории, удивительно смешные и неожиданно трагические, полные невероятных поворотов, совпадений, нелепых и мудрых, как сама жизнь. Так, мы можем смело говорить о том, что название «Книга совпадений» вполне обосновано. Тесно связан с названием эпиграф. Эпиграфом к книге автор выбрал цитату А. Франса «Совпадение – это, быть может, всего лишь один из псевдонимов Бога, когда тот не желает подписываться собственным именем», которая наталкивает читателя на мысль: «А случайны ли совпадения?».

Названия рассказов – одна из ключевых позиций ЗФК, в сжатом виде выражающая содержание произведения. Можно выделить несколько групп заглавий в «Книге». Первая группа, самая многочисленная, включает заголовки, отсылающие к известным фильмам: «Берегись автомобиля», «Место встречи изменить нельзя», «Мой ласковый и нежный зверь». Вторая группа – названия сказок, повестей, романов. «Два капитана», «Алые паруса», «Роковые яйца», «Красавица и чудовище» являются яркими примерами названий рассказов из этой группы. К этой же группе можно отнести названия по первым строчкам стихотворений: «Дан приказ ему на запад...», «Мы – кузнецы, и дух наш молод». Третья группа состоит из названий, напоминающих заголовки детских рассказов или книг, например, «Про часы», «Приключение синего автомобильчика», «Приключения грундика», «Почему у носорога горят глаза?». Это еще раз убеждает нас в том, что А. Татарскому была свойственна некоторая детскость восприятия, которая также, как и многие другие черты, повлияла на его творчество. Последняя группа немногочисленная, состоит из названий-идиом, устойчивых сочетаний: «Клятва Гиппократ», «Мягкая посадка», «Письмо счастья». Таким образом, в названиях рассказов используются точные или несколько измененные заголовки известных фильмов, произведений, стихотворений, но в их содержании нет прямых аллюзий и реминисценций.

Формат книги нестандартен. Она напоминает альбом: страницы плотные, гладкие, широкие; в книге присутствуют снимки из

фотоархива Татарского; значительное место здесь занимают иллюстрации. Однозначно можно сказать, что в книге Александра Татарского присутствуют образы из его мультфильмов. Один известный российский аниматор, Анатолий Прохоров, поделился своими впечатлениями от книги: «Откуда-то доносятся звуки застолья «Обратной стороны Луны», и куда-то пробегают бесконечные мужики из «Прошлогодного снега», и где-то случаются фантазмагорические были «Пластилиновой вороны» – вышедшие из Татарского детства и пришедшие в «Книгу Совпадений» как ещё и ещё одна история. Во внутренней правдивости которых не сомневается ни один из сотни миллионов Татарских зрителей. А теперь и читателей».

Таким образом, «Книга совпадений» представляет собой уникальную форму синтеза мультипликации и литературы. Даже в ее композиции угадывается мультипликационный принцип компоновки материала. Книгу можно соотнести с серией мультфильмов, выполненных в своеобразной карикатурной манере, формирующих художественное единство. Все рассказы, отличаясь друг от друга, имеют одинаковые черты: малая форма, фрагментарность повествования, формируемая за счет использования принципа монтажа, показовое изображение реальности, смена планов, ракурсов, масштаба изображения, что создает эффект присутствия читателя. В основе сюжета – изображение движения, события, действия. Все это создает динамичное повествование, которое является важной особенностью кинематографического искусства.

Список литературы

1. Татарский, А. Бриллиантовый мусор воспоминаний / А. Татарский // Татарский А. Книга совпадений. – М.: «CheBuk», 2012. – С. 157 - 177.
2. Малоюкова, Л., Ковалев И., Прохоров А. Весь мир – метаморфоза / Л. Малоюкова, И. Ковалев, А. Прохоров // Искусство кино. – № 12, 2007.

Abstract

This article examines the poetics of the book by A. Tatarsky position intermedia synthesis, reveals the peculiarity of the prose of the multiplier.

Key words: "Book of matches" A. Tatar, a synthesis of literature and cartoon art, intermediality

И.И. Вильховский,
студент 1 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – М.Л. Бедрикова,
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

В статье анализируется житийно-идиллический сверхтип в русской прозе XX в. Автор исследует русский женский национальный характер на примере героинь рассказов А.И. Солженицына и Б.П. Екимова.

Ключевые слова: житийно-идиллический сверхтип, А.И. Солженицын, Б.П. Екимов

Русская классическая литература XIX в. много внимания уделяла изображению русского национального характера. В отечественной литературе существует особенный тип героя житийной святости, идиллических ценностей, который именуется «житийно-идиллическим сверхтипом» [3, 165]. Этот сверхтип берет начало от Пушкинской Татьяны Лариной, в послепушкинской литературе – это Максим Максимыч М.Ю. Лермонтова, помещики Н.В. Гоголя, Ростовы и Левин у Л.Н. Толстого, князь Мышкин Ф.М. Достоевского [3, 165]. Персонажи данного типа находятся в пределах естественного мировосприятия, им чужды ценности света. Такие герои являются консервативными, так как сохраняют «верность нравственным устоям» [3, 165]. Они добродушны и открыты окружающему миру, способны любить и сострадать всякому человеку. Действуют бескорыстно, подчиняясь исключительно своим внутренним нравственным мотивам. Несмотря на присущую совесть, герои данного сверхтипа не сосредоточены на себе, на собственных душевных переживаниях. Жизнь видится им ясной и простой, поэтому герои не знают противоречивых состояний либо состояний глубокого уныния, смятения.

В рассказе А.С. Солженицына «Матренин двор» (1959 г.) показана жизнь простой русской крестьянки-колхозницы – Матрены Григорьевой. Стоит отметить, что подобный женский образ был создан еще Н.А. Некрасовым в поэме-эпосе «Кому на Руси жить хорошо». Солженицынская Матрена прожила трудную жизнь. Муж ее пропал без вести на Великой Отечественной войне, дети умерли маленькими. Сама Матрена всю свою жизнь работала в колхозе, зарабатывая колхозные трудовни, насадила здоровье. И все же она не

ожесточилась, всегда приходила на помощь, когда звали помочь родному колхозу или нуждающимся соседям. Героиня Солженицына несет в себе черты естественного человека, который не пребывает в своем внутреннем мире, но принимает жизнь как данность, предпочитает физический труд всякой рефлексии, душевным терзаниям. Естественный тип – это одна из граней воплощения народного характера. С первого взгляда, Матрена ничем не примечательна – живет простой жизнью, как и другие ее земляки. За свою жизнь она не накопила богатства, что вызывает у соседей Матрены не столько недоумение, сколько осуждение. Но эта пожилая крестьянка сумела сохранить чистое добродушное отношение к людям, словно не замечая в некоторых из них неискренности, недоброго мнения о ней. В этом проявляется цельность натуры героини Солженицына, чистота ее души. Внутреннее состояние Матрены всегда оставалось и остается не замутненным отрицательными впечатлениями.

Интересно решает автор рассказа важную для традиционной русской литературы проблему материального и духовного в жизни человека. Матрёна, к примеру, не держала поросенка, не могла держать корову, «не гналась за обзаводом» [2, 204]. Автор сострадает своей героине, сочувствует ей и автобиографический герой-повествователь Игнатич, помогая в хлопотах по пенсионному делу. При этом кажется, что сама Матрена в жалости не нуждается – героиня является самодостаточной, ибо живет в полной гармонии с собой, с окружающими людьми (несмотря на то, что многие односельчане корыстно пользуются добротой, простодушием пожилой женщины). В литературе XIX в. в русском народном характере подчеркивалась религиозность (например, в народном характере у Л.Н. Толстого). Матрена Васильевна не является сильно верующим человеком, но она живет по обычаям, народным традициям. Она не совершает церковных обрядов, но вся ее жизнь протекает в христианском смирении. Игнатич не сразу оценил Матрену по достоинству. Только в третьей части произведения – после гибели Матрены автобиографический герой увидел истинную сущность женщины. «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» [2, 204].

В рассказе Б.П. Екимова «Возвращение» (1998) мы видим похожий женский образ. Само произведение тяготеет к жанру так называемого святочного, пасхального рассказа – есть повествование о праведной жизни героя, описание его добрых дел, описание «чудес» и тому подобное. Баба Надежа – простая

деревенская жительница. Естественность в ней подчеркивается в портрете, который почти совмещается с описанием клочка земли, который денно и ночно возделывает баба Надя. Она настолько стара, что тело ее «убывает», а сама она уже напоминает «огуречную плеть» [1]. Б.Екимов подчеркивает значение связи с землей для русского человека. У героини рассказа не «десять соток», у нее настоящий огород! Русский огород кормит не только самого труженика, но и его семью, и больше – помогает народу. К бабе Надеже часто приходят за семенами, а еще чаще и за советом, за помощью. В отличие от Солженицынской Матрены, баба Надя является глубоко верующим человеком, и для нее эта вера очень важна: «блюдет посты, знает молитвы» [1]. Как отмечалось выше, в пространстве «святочного», «пасхального» жанра (при всей условности обозначения жанра «Возвращения»), житийно-идиллический сверттип появляется закономерно. Баба Надя любит людей, доверяется им всецело: гостей, которые к ней приходят, она встречает с радостью, не показывает свою неприязнь, скрывая неудобства, которые могли возникать. Например, она заботится о соседской девочке, которая ищет убежища в доме Надежи от семейных неурядиц. Бабушка учит девочку добру, учит прощать, воспитывает христианское приятие мира и людей. В данном сюжете мы видим столкновение праведного человека со злом. В «Возвращении» зло воплощают воры, укравшие самое дорогое – старинные иконы. Убитая горем, Надежа просит девочку нарисовать ей икону Богородицы и призывает молиться Богу не ради своей жизни и своего спасения, а ради общего мира. Она понимает, что жизнь свою прожила и смиряется с возможным приходом смерти.

Как и у Солженицына, с первого взгляда, жизнь екимовской героини кажется обыденной. В рассказе не представлена полная биография бабы Надежи, есть лишь ее детали (всю жизнь работала в колхозе), но мы видим, что вся жизнь Надежи посвящена людям. В житийно-идиллическом сверттипе нет гордости, а присутствует исключительно христианское смирение. Героиня воспринимает жизнь такой, какая она есть, она не строила иллюзий относительно своего бытия – именно за этим простым существованием скрывается глубинная суть женского народного образа. Баба Надя является воплощением главных черт русского национального женского характера. Если провести параллель с литературными предшественниками, то мы увидим, что образ бабы Нади принципиально не отличается от них. Данному типу вообще

свойственно переживать свою жизнь, не обособляясь от реального повседневного мироощущения. Баба Надя воплощается в себе исключительно положительные качества. Но стоит отметить, что данному житийно-идиллическому сверхтипу не всегда свойственны исключительно положительные качества. Данный тип может быть носителем и отрицательных качеств. Но как мы наблюдаем, баба Надя является воплощением, как и Солженицынская Матрена, лучших гуманистических ценностей.

А.И. Солженицын и Б.П. Екимов изображают женские народные характеры. Героини рассказов многое пережили и, не отделяясь от народа, разделили с ним самые тяжелые события, которые выпали на долю России в XX веке (коллективизация, Великая Отечественная война). Матрена и баба Надежа, представляя житийно-идиллический сверхтип, несут в себе добро и любовь. В этом заключается смысл русского женского народного характера.

Список литературы

1. Екимов, Б. П. Возвращение / Б. П. Екимов // Новый мир. – 1998. – № 10. // Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/10/ekim.html
2. Солженицын, А. И. Матренин двор. Рассказы / А.И.°Солженицын. – М.: Дет. литература, 2002. – 222 с.
3. Хализев, В. Е. Теория литературы. Учебник / В.°Е.°Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

Abstract

The article deals with the literary idyllic types in Russian prose of XX century and presents some specific features of Russian woman national character in prose of A.I. Solzhenitsyn and B.P. Ekimov.

Key words: narrative - idyllic, A.I. Solzhenitsyn, B.P. Ekimov

*А.С. Гладкова,
студентка 4 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)
научный руководитель – Н.Л. Зыховская,
к.ф.н, доц. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ПРОБЛЕМА НРАВСТВЕННОГО ВЫБОРА В РОМАНЕ З. ПРИЛЕПИНА «ГРЕХ»

Статья посвящена вопросу о «вечных» темах русской классики в современной литературе. На примере романа в рассказах «Грех» Захара Прилепина мы рассматриваем тему нравственного выбора, выявляя двойственность моральных принципов современного человека как особую черту русского национального характера.

Ключевые слова: З. Прилепин, роман в рассказах, грех, нравственный выбор, амбивалентность

Человека всегда интересовали так называемые «вечные» вопросы: в чем смысл жизни, кто виноват и что делать, что такое любовь и совесть и т.д. Отклик писателей разных эпох на эти вопросы крайне различен, обусловлен историческим временем, национальной принадлежностью, гендерным аспектом, идеологией, психологией и т. п. Но на то они и «вечные вопросы», чтобы волновать художников слова на протяжении многих столетий. Одной из таких животрепещущих тем является проблема нравственного выбора, к которой обращались русские классики и продолжают обращаться современные литераторы. Известный писатель и публицист Захар Прилепин не стал исключением из правила – вопросы о нравственном выборе героев можно встретить в большинстве его романов и рассказов.

Объектом нашего исследования выступил его роман в рассказах «Грех» (2007). Созданный в первое десятилетие XXI века автором, чьи произведения входят в цикл «прозы нулевых», роман помогает читателям увидеть пограничное мышление героев, а также составить представление о современном понятии морально-нравственных ценностей.

Прилепин заставляет своих читателей задуматься над вопросами нравственности уже с самого начала – с заголовочного комплекса своего романа, получившего название от одного из лучших рассказов «Грех», который становится центральным для понимания проблематики всего произведения. В словаре Ефремовой понятие «грех» толкуется как «нарушение действием, словом или мыслью воли

Бога религиозно-нравственных предписаний или правил», а в переносном смысле грех означает «предосудительный поступок, ошибку» [1]. Грех можно считать анти-моралью – он сопоставим с темной стороной человеческого сознания, его тайными помыслами и скрытыми желаниями. Прилепин, выбирая такое название для сборника рассказов, акцентирует внимание читателя на крайней границе этой мрачной, антиморальной стороны жизни. Также автор, показывая греховные начала и безнравственное поведение героев, хочет оттенить жизнь «правильную», т.е. ту, в основе которой лежат моральные принципы, принятые обществом и оцениваемые как «положительные». Таким образом, контрастная семантика заголовка книги поднимает проблему нравственного выбора в романе.

Прежде всего, данная проблема касается образа главного героя – Захара (Захарки). Автор намеренно не идеализирует его, с самого начала изображая во всем разнообразии положительных и отрицательных черт, тем самым создавая реалистичный, выпуклый человеческий характер. С одной стороны, главный герой постоянно противостоит греху и борется с ним, но с другой – является его неизменным спутником. Автор доказывает, что на условных нравственных весах зло всегда тяжелее добра: *«...Всякий мой грех... – сонно думал Захарка, –...всякий мой грех будет терзать меня... А добро, что я сделал, – оно легче пуха. Его унесет любым сквозняком...»* [2, с. 5]

Прилепин утверждает, что любой человек, в том числе и он сам, в той или иной степени грешен, иногда становясь таким поневоле, по обстоятельствам (эта участь достается Захару-ребенку в новелле «Белый квадрат»), а иногда – путем сознательного выбора («Сержант»). Но каждый должен определиться: или счастье, свет и внутреннее присутствие Бога, или тьма и неверие. Герой романа Прилепина, не раз искушенный грехом, все-таки выбирает первый путь: остается искренним и честным перед самим собой даже в самых трагических ситуациях, а значит, он на стороне света.

Тем не менее, Прилепин демонстрирует читателям и «темную» сторону главного героя: *«Иногда я даю себе зарок не угощаться за счет гостей, дабы не сближаться, но каждый раз нарушаю данное себе слово»*, [2, 134], – употребляя экспрессивно окрашенную лексику «зарок» вместо нейтрального «обещание» Прилепин акцентирует внимание на важности данной клятвы, но в то же время показывает читателям ее несоблюдение героем и рисует Захара слабым, подверженным искушению человеком.

«Он вошел шумно, бренькая ключами на пальце, позер. [...] Я убежден, что таких людей стоит убивать немедленно и никогда не жалеть по этому поводу» [2, 132]. Герой сознательно бравирует своей жестокостью – с помощью отрицательного наречия «никогда» и прилагательного «убежден», выражающего крайнюю степень уверенности, в сочетании с глаголом «убивать», несущим отрицательную коннотацию, автор демонстрирует нам человека, готового пойти против одного из главных принципов нравственности – способного на убийство.

Однако Прилепин концентрирует свое внимание не только на мыслях и поведении главного героя – он также включает в роман систему второстепенных персонажей.

В новелле «Какой случится день недели» Прилепин, на примере диалогов Захара и его жены Марысеньки, показывает читателям двойственность морали современного человека, живущего настоящей жизнью, наслаждающегося ей в полной мере, но не перешагивающего грань гедонизма. Можно говорить о том, что герои рассказов Прилепина являются одновременно носителями и противниками греховного, безнравственного начала: *«Пойдем куда-нибудь? Я действительно захотела селедки. И водки с томатным соком. Это ужасно, что я хочу водки? – Что ты. Это восхитительно...»* [2, 36]; *«Марысь... Ну выпила бы с ним бутылочку... Жалко тебе? – Ты что? Нет, я не могу. Не могла. Нельзя. Ты что? Он мне предложил выйти замуж, а я стала бы там есть селедку под шубой»* [16, 35].

Писатель хочет, чтобы соблюдение норм нравственности стало залогом человеческого счастья, но на практике реализация этого принципа оказывается неоднозначной. В рассказе «Шесть сигарет и так далее» Прилепин также показывает неидеальных героев, чьи моральные установки нельзя определить однозначно. Чтобы показать данное противоречие автор использует иронию:

«Сема вообще трепетно относится к женщинам. У него красивая, тонкая, с большой грудью жена, которую он иногда несильно бьет, потому что она не хочет готовить. Жена обижается, уходит к маме, потом возвращается, потому что он, в сущности, добрый малый и очень ее любит» [2, 152]. В представленной цитате на лицо репрезентация автором общеизвестной русской пословицы «Бьет – значит, любит»; при этом автор, описывая чувства героя к женщинам, применяет слово «трепетно», что означает «взволнованно, с замиранием сердца», что резко контрастирует с дальнейшим поведением Семы по отношению к своей жене.

Данные примеры являются основополагающими для характеристики амбивалентной душевной организации современных героев Прилепина – противоречивое сосуществование жестокости и сострадания, заботы и равнодушия, чувства прекрасного и безобразного. Именно наличие этих противоречий и сталкивает героев с проблемой нравственного выбора: сделать так, как положено, или как велит сердце? Наверное, стоит говорить, что подобный контраст, и, как следствие, нравственные конфликты являются выражением русского национального характера, – который описывали авторы классической литературы, и воплощением которого стал современный главный герой прилепинского «Греха».

Список литературы

1. Ефремова, Т. Ф. Современный словарь русского языка три в одном: орфографический, словообразовательный, морфемный: около 20 000 слов, около 1200 словообразовательных единиц. / Т.Ф.Ефремова – М.: АСТ, 2010. – 699 с.
2. Прилепин З. Грех и другие рассказы / З. Прилепин. – М. : АСТ : Астрель, 2012. – 413 с.

Abstract

This article is devoted to «eternal» themes of Russian classics in contemporary literature. On example of a novel in stories «Sin» by Zakhar Prilepin we consider the topic of moral choice, revealing the duality of moral principles of modern man as a special feature of the Russian national character.

Key words: Z. Prilepin, a novel in stories, sin, moral choice, ambivalence

*Т.С. Дубровских,
аспирант ЮУрГУ
Научный руководитель – Е.В. Пономарева,
д.ф.н., зав. кафедрой
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ПРОЗИМЕТРИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА «МОСКОВСКИХ» РАССКАЗОВ НИКОЛАЯ АСЕЕВА

В настоящей статье рассматриваются особенности прозиметрической структуры в малой прозе Николая Асеева на примере двух рассказов 1920-х годов. Относящиеся к феномену «прозы поэта» и испытывающие значительное влияние стиховой природы, исследуемые произведения включают множественные стихотворные фрагменты. Вкрапления противоположного литературного кода в пределах новеллистического текста становятся важным идейно-концептуальным и ритмико-интонационным маркером.

Ключевые слова: Николай Асеев, рассказ, футуризм, прозиметрическая структура, проза поэта

Первые десятилетия XX века положили начало масштабному билингвистическому эксперименту в отечественном литературном процессе. Эстетическое осмысление стиховой и прозаической художественных систем как генетических коррелятов, в частности актуализация переходной формы прозиметрума, открывало перед писателями неизведанные поэтико-стилевые возможности. Особую популярность концепция синтетической природы полюсных типов словесной организации получила в творческой практике представителей авангардного движения.

Николай Асеев, на фоне «общего пристрастия футуристов к прозиметрическим композициям» [5, 368], обращался к полиморфным структурам такого рода не единожды. Ю.Б. Орлицкий, характеризуя прием монтажа отрывков документальной прозы в стихотворный текст как «единственно разрешенную» технику прозиметризации первых послеоктябрьских десятилетий, приводит в качестве показательного примера поэму писателя «Семен Просаков» [5, 616]. Что касается собственно новеллистической практики автора, то созданные им в 1920-е годы циклы рассказов также оказываются пронизанными частотными вкраплениями противоположного художественного регистра. Асеев, по собственному признанию обладающий всецело лирическим сознанием, в амплу прозаика продолжает изображать действительность через поэтическую призму – стихотворные

фрагменты в пределах указанных произведений, как правило, исполняют функцию идейно-сюжетного контрапункта. Исследуемые в настоящей работе «Московские улицы» и «Московская фантазия» представляют собой любопытные образцы воплощения принципа стихопрозаического взаимопроникновения. Смысловое единство рассказов, описывающих ход послеоктябрьской модернизации столицы, дополняется общими приемами поэтической экспансии.

Первое из двух произведений приглашает читателя на своеобразную литературную прогулку по «московским улицам». Сменяющие друг друга описания сюжетно разрежаются стихотворными иллюстрациями. Отказываясь от традиционного для собственного новеллистического творчества способа автопрозиметрии, писатель прибегает к активной цитации произведений предшественников и современников, а именно А.С. Пушкина, А.°Блока, С. Есенина, В. Маяковского. Романтизируя каждую деталь нового быта и одновременно обличая приметы старого уклада, Асеев диалектически оценивает происходящие изменения в системе координат поэтической культуры. Приведенные стихотворные выдержки в основном отличаются подчеркнутой формальной маркированностью в контексте «прозаического монолита» [6, 424]: типографское расположение посредине страницы, а также шрифтовое выделение визуально акцентируют самостоятельность и значимость монтажных отрывков.

В «ударной» позиции стыка разных художественных языков прозаическая рама, как правило, демонстрирует усиливающуюся ориентацию на стихоподобие. В границах данного текста ощутимые метрические параллели наблюдаются лишь в зонах, контактных с «разговорным» 4-стопным ямбом.

«Окраины¹ – широкие и разлатые, напоминающие о Куликовом поле и татарах (5 Я). Это еще пушкинские иллюстрации:

Встает купец, идет разносчик,

На биржу тянется извозчик²...» [2, 61].

Хрестоматийные строки органично встраиваются в сатирическое изображение «глухой» неподатливости и «азиатского» коварства нэпа. Необходимо отметить, что Николай Асеев неоднократно называл Пушкина среди своих главных профессиональных наставников и вдохновителей («Не такое нынче

¹ Выделено мною. – Т. Д.

² «Евгений Онегин», глава I, строфа XXXV.

время» [2, 397]), однако подчеркивал необходимость актуального прочтения его творчества в контексте революционной эпохи¹.

Послеоктябрьское десятилетие обозначило начало масштабной методологической дифференциации национального гуманитарного достояния в классово ориентированной и идеологически зависимой среде. Особое место в подвергшейся коренной ценностной ревизии и, по существу, заново написанной истории отечественной литературы было закономерно отведено наследию «целиком советского Пушкина» (цит. по [3]). В 1920-е годы, на первом этапе подъема общественного и академического интереса к знаковой фигуре классика, изыскания «революционизированной» науки концентрировались в большей степени на проблемах формально-текстологического и стилистически-языкового характера. Активное постижение пролетарскими массами «золотого» фонда словесного искусства оказывается симптоматически запечатленным на страницах «Московской фантазии».

Рассказ Николая Асеева построен в форме фантастической экскурсии сквозь временные границы – Москва 1920-х годов в романтическом воображении главного героя становится центром динамического сопряжения патриархальных образов прошлого и футуристических горизонтов будущего. Поток хаотичных мыслей рабфаковца-филолога Ваньки Облакова – представителя духовной культуры новой эпохи, парадоксально сочетающего лирическую окрыленность и «жизнестроительную» практичность – буквально растворяет черновой вариант строки II строфы пятой главы «Евгения Онегина»². Несмотря на минимальный объем, данная вставка очевидно определяет полиструктурную тектонику прозиметрума.

«Чудаки. Попробуй о нем яблом: так и выйдет – “летит кибитка почтовая”. Ого. Уже девять с половиной. Долой мелодизацию. Даешь Девичье поле [2, 66]».

Эмфатически инверсированный силлабо-тонический фрагмент отчетливо маркируется на контрастном фоне ломано-дисметричных, дробно-сказовых конструкций речевой зоны центрального персонажа. *«Изучающий метроритмические изменения ямба от Пушкина до наших дней»* [2, 65] студент Ванька Облаков на символическом уровне выступает в роли собирательного образа рабочего класса, начавшего

¹ Отношение футуриста-лефовца Асеева к фигуре Пушкина, как, впрочем, и к культуре прошлого в целом, исчерпывающе выражает знаменитая фраза В. Хлебникова: «Будетлянин – это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия» [1, 74].

² «[Бразды] пушистые взрывая / Летит кибитка почтовая. / В тулупе, в красном кушаке / Слуга сидит на облучке <...>» [4, 379].

так называемую всеобщую образовательную «предподготовку». Побудетлянски дерзкий фантазер, не испытывающий ни тени ученического почтения к литературным авторитетам, провозглашает необходимость создания актуального поэтического языка, который был бы ориентирован преимущественно на народно-песенное и стихийно-разговорное начала. (Необходимо отметить, что подобной идеи синкретического развития художественного слова придерживался и сам автор. Не разделяя разрабатываемой в начале XX века концепции билингвистической эстетики, Николай Асеев тем не менее фокусировал пристальное внимание на синтетической структуре интонационно-напевных фольклорных форм [7, 107].)

Впрочем, дистантно, в зоне слова повествователя, происходит заметное «оживление» ритмических связей с культурой стиха классического периода – рассказ отличается повышенное содержание метризованных отрезков, причем не только наиболее «естественного» ямбического строения, но и трехсложных версификационных размеров. Кроме того, текстовое пространство рассматриваемого произведения включает ряд сопутствующих признаков феномена «прозы поэта», а именно насыщенные паронимические стяжения, случайные рифменные созвучия, избыточные конструкции по образцу лексико-грамматической симметрии. Стихоподобная речевая фактура «Московской фантазии» доказательно демонстрирует генетическую связь двух типов словесного искусства.

Итак, новеллистические опыты Николая Асеева, относящиеся к первому пореволюционному десятилетию, иллюстрируют характерное для прозы 1920-х годов регулярное присутствие элементов поэтического дискурса. Стихотворные цитаты исследуемых рассказов, формирующие интертекстуальное единство произведений, оказываются тесно сопряженными с прозаическим окружением на уровне сюжетно-мотивной композиции и формально-речевой организации. Сложный ритмический рисунок прозиметрической структуры позволяет художественно емко отразить полифоническую действительность переходного времени в рамках оригинально-авторского мировосприятия.

Список литературы

1. Амелин, Г. Письма о русской поэзии / Г. Амелин, В. Мордерер. – М.: Знак, 2009. – 424 с.
2. Асеев, Н. Н. Собр. соч.: в 5 т. / Н. Н. Асеев. – М.: Изд-во худож. литературы, 1963. – Т. 5. – 715 с.

3. Дружников, Ю. Пушкин, Сталин и другие поэты / Ю.°Дружников. – <http://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/9.html>
4. Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин // Полн. собр. соч. в 16 т. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937. – Т. 6. – 700 с.
5. Орлицкий, Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю. Б. Орлицкий. – М.: РГГУ, 2008. – 845 с.
6. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с.
7. Шайтанов, И. В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева / И. В. Шайтанов. – М.: Сов. писатель, 1985. – 400 с.

Abstract

The author reveals characteristics of a prosimetrical structure within Nikolai Aseev's prose by the example of two short stories written in the 1920s. Through belonging to the phenomenon «prose of the poet» and therefore significant poetry influence the mentioned works include multiple verse segments. Such inclusions become constitutive markers on the both conceptual and rhythmical text levels.

Key words: Nikolai Aseev, short story, Futurism, prosimetrical structure, prose of the poet

*Д.А. Карамышева,
студент 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Ю.П. Агеева,
к.ф.н, доц. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

РОЛЬ ЗАГОЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА В ФОРМИРОВАНИИ ВНУТРЕННЕГО СЮЖЕТА МИКРОЦИКЛА

Е. ГРИШКОВЦА «БОЛЬ»

В статье рассматриваются особенности заголовочного комплекса микроцикла Е. Гришкова «Боль», его связь с внутренним сюжетом художественного единства. Показаны особенности размещения заголовков на основе идеи и проблематики каждого компонента произведения. На основе наблюдений делаются выводы о том, как изменяется структура повествования благодаря индивидуальным значениям заголовков.

Ключевые слова: Е. Гришковец, микроцикл, заголовочный комплекс, заголовки, внутренний сюжет

Евгений Гришковец – один из известнейших актеров и драматургов современной России. Его спектакли, в которых обыгрываются хрестоматийные сюжеты и мотивы, уже успели завоевать сердца публики своей необычной подачей материала и экстравагантной импровизацией. Однако не каждому известно о второй стороне творческой деятельности Гришкова – писательской, где он умело выступает в качестве творца постмодернистского жанра. В его произведениях раскрываются не только классические темы дружбы, любви, предательства и патриотизма, но и более глубокие, тесно связанные с человеческой психикой – жизненная неопределенность, борьба с собственными комплексами и страхами, поиск смысла существования. И всё это подается в понятном и близком современному читателю стиле, который лаконично доносит основные мысли устами героев – обыкновенных менеджеров среднего звена, предпринимателей или офисных сотрудников. Они пытаются решать личные проблемы, ссорятся с друзьями, теряют работу, однако в то же время неизменно обретают что-то иное, более высокое и независимое от бытовых проблем – кто-то прозревает и начинает жизнь с чистого листа, а кто-то только встает на путь переосмысления. Своими произведениями Е. Гришковец создает собственную «школу жизни», где каждому дается шанс реализовать потаенные мечты и надежды. Он проводит своих персонажей и читателей через тернистый

путь и ставит перед выбором, где дальше всё зависит исключительно от воображения того, кто держит книгу в данный момент. И такой книгой является последнее вышедшее произведение писателя – «Боль», полижанровый микроцикл, состоящий из повести и двух рассказов. Автор пытался соединить разные жанры, объединить множество небольших идей, создал три непохожих друг на друга сюжета, и всё для того, чтобы создать целостное художественное единство, объединенное общей темой.

Микроцикл Е. Гришковца под общим заглавием «Боль» относится к авторскому прозаическому микроциклу. Прежде всего, форма микроцикла свидетельствует о художественном единстве: произведения следуют друг за другом, образуя сложные ассоциативные связи, которые возникают за счет логически выдержанного и построенного по законам классической композиции трехкомпонентных микроциклов внутреннего сюжета. Обычно внутренний сюжет не связан со сквозными персонажами или отдельными сюжетами всех произведений в микроцикле, а определяется развитием главной идеи всего художественного целого и следует в определенном направлении читательского восприятия всех произведений, входящих в микроцикл. В микроцикле Е. Гришковца «Боль», внутренний сюжет основывается на главном образе, образе боли, который трансформируется в ходе развития внутренних сюжетов микроцикла.

Однако важна не только определенная последовательность произведений, но и заглавие, которым автор создает «внешний облик» художественного единства. При создании художественного текста автору необходимо думать не только над содержанием, композицией и другими составляющими своей работы, но и над тем, что объединит произведение в одно целое. Такую функцию и выполняет заголовочный комплекс, состоящий из одной крупной единицы – заглавия и более мелких – заголовков, вбирающий в себя основную идею сюжета.

Приступая к чтению любого произведения, читатель прежде всего обращает внимание на заглавие, которое поможет ему ориентироваться в тексте. И для того, чтобы лучше понимать связи между заголовочным комплексом и внутренним сюжетом, а также их специфику внутри художественного единства, применяется метод анализа заголовков Э.А. Лазаревой.

Она включает в себя две классификации [4, 96]: первая рассматривает то, какую смысловую схему заключает в себе заглавие, а вторая анализирует, насколько полно отражены элементы текста.

Название микроцикла Гришковца «Боль» по первой классификации характеризуется как однонаправленное заглавие, т.к. соотносится лишь с одним элементом смысловой структуры текста. «Боль», это не просто абстрактное название чувства, это тематизирующее заглавие, выражающее основную тему трех разножанровых произведений. Однако заглавие лишено какой-либо экспрессивности. Это объясняется тем, что «Боль» – цикл постмодернистской направленности, как и практически вся современная литература. Постмодернизму присущ минимализм, который настраивает читателя на определенную эмоциональную волну, именно поэтому название — это самый действенный способ повлиять на восприятие текста.

По второй классификации заглавие выступает как полноинформативное, так как данное название полностью характеризует основной объект произведения. Также данная классификация может подразделяться на два тезиса, предложенных Л.П. Доблаевым: на предикативные и номинативные заглавия. В данном случае «Боль» выступает как номинативное заглавие, выражающее тему текста без какого-либо предиката. «Боль» – это имя существительное в именительном падеже и в единственном числе, и она выполняет роль знака в тексте подобно имени собственному.

Таким образом мы видим, что Гришковец выбрал односложный заголовок-слово не случайно. Слово «боль» – это один большой образ, выражающий множество значений. Существуют разные типы и виды боли, но автор не конкретизирует ее, стимулируя ассоциативное мышление у читателей. Заглавие микроцикла — это не просто слово с предметным значением, оно приобретает двойственный смысл. Читатель не знает, о какой «боли» пойдет речь в произведении и это заинтересовывает его настолько, что у него возникает желание познакомиться с предложенными произведениями.

Однако помимо заглавия целого микроцикла существуют заголовки отдельных произведений – повести и двух рассказов, составляющих основу книги.

Повесть с названием «Непойманный» является первым произведением в цикле и одновременно самым большим из остальных рассказов. В нем завязывается основная идея художественного единства, поэтому в заголовке важно отразить конфликт повести и связать ее со следующими произведениями, не теряя смысловой нити.

Заголовок «Непойманный» – однонаправленный, поэтому читатель сразу понимает, что он служит отсылкой к какому-то персонажу, и в дальнейшем это подтверждается по ходу сюжета.

Практически в самом конце повести главный герой Вадим, будучи в нетрезвом состоянии и ничего не сказав, забирает деньги своего друга Бориса, у которого собирался попросить их в долг. На следующий день герой ужасается своей непорядочности – фактически он украл эти деньги, – и хочет вернуть их. Но Борис не заметил пропажу, и Вадим решает оставить их себе, поэтому так и остается «непойманным». Однако заголовок связан не только с сюжетной линией, его связь с текстом более метафорична: Вадим ощущает душевный дискомфорт от своего поступка и все негативные эмоции, накопленные у него в течение всего повествования, собираются в единый комок. Таким образом, внутренний конфликт достигает своей конечной точки именно в конце повести, поэтому автор помещает в заголовок то состояние, которое отражает боль главного героя и выводит ее на поверхность.

При знакомстве с заголовками следующих двух рассказов, входящих в цикл: «Ангина» и «Палец», можно отметить, что постепенно форма заголовков упрощается. Названия, как и жанры, становятся короче, от повести переходя к двум рассказам.

В «Ангине» смысл не зашифрован символически, и автор применяет дистантный повтор, который организует смысловую и композиционную структуру текста. Ангина сопровождает главного героя на протяжении всего рассказа и отражает его состояние. Не имея возможности вылечить болезнь изнутри, Андрей мучается температурой и головной болью, которая в конечном итоге трансформирует его мысли. «Ангина» не становится лейтмотивным образом, но на ее фоне персонаж мыслит, чувствует и переживает. Он испытывает боль внутреннюю, но с внешними проявлениями, от которых легче излечиться. Дистантный поворот порождает не только текст, но и подтекст произведения и его заголовка. Таким образом, ангина дает возможность герою разобраться со своими жизненными проблемами.

Микроцикл завершается рассказом с заголовком «Палец». В нем так же проявляется дистантный повтор, но уже в более явной форме. Больной палец главного героя Виталия постоянно дает о себе знать и постепенно конечность теряет свое предметное значение, и в слове «палец» начинает доминировать метафорическое – палец как источник боли. Автор в кульминационный момент не разрывает эти два значения: освобождаясь от боли физической, герой освобождается от боли душевной. Вместе с формой заголовка последовала упрощенная форма и самого сюжетного конфликта внутри рассказов – от сложной

повести с многоплановым и неоднозначным названием до рассказа с примитивным заголовком и незамысловатым сюжетом.

В итоге, при рассмотрении заглавия и заголовков авторского микроцикла «Боль», можно сделать вывод, что они разнообразны и детерминированы, лексически и стилистически многообразны. Заглавие дает косвенное понятие о том, какова основная идея текста и насколько тесно оно с ним взаимосвязано. Прослеживая изменение заголовков, можно определить, каким образом изменяется внутренняя структура повествования, и даже выделить закономерность конфликтов.

Список литературы

1. Агеева, Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века / Ю. П. Агеева: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2014. –173 с.
2. Веселова, Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: дис. ... канд. филол. Наук / Н. А. Веселова. – Тверь. 1998. –236 с.
3. Джанджакова, Е.В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика / под ред. В. П. Григорьева. – М.: Наука, 1979. – С. 207–214.
4. Лазарева, Э. А. Заголовок в газете / Э. А. Лазарева. – Свердловск : Урал, 1989. – 94 с.
5. Медриш, Д. Н. Чингиз Айтматов: Поэтика заглавий / Д.Н.Медриш // Проблемы художественности и анализ литературных произведений. – Пермь, 1989. – Вып. 1. – С. 17 – 19.

Abstract

The article considers the peculiarities of the header complex in microcycle by E. Grishkovets «Pain», its connection with inner plot in the artistic unity and the features of the placement of titles that based on ideas and perspectives of each component. Conclusions based on observation show how changes the narrative structure through the headers individual meanings.

Key words: E. Grishkovets, microcycle, header complex, headers, inner plot

*А.И. Каретина,
студентка 4 курса, ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Н.Н. Шлемова,
к.ф.н, преподаватель кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

«ЗАПИСКИ НА ЗАПЯСТЬЕ» ОЛЬГИ ПАВОЛГИ: ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

В статье исследуется поэтика книги О. Паволги «Записки на запястье», изучается функционирование жанра записок в классической прозе, а также в современной литературе.

Ключевые слова: жанр, поэтика, миниатюра, записки, эстетика повседневного

В современной литературе наблюдается тенденция к проведению уникальных литературных экспериментов, связанных с созданием авторских книг, которые отражают процесс жанрово-стилевых трансформаций, обусловленный поисками новых форм коммуникации.

В литературном процессе XXI века актуализируется явление фрагментарной прозы, которое особенно продуктивным было в первой трети XX века. Сегодня этот процесс отвечает потребностям современного читателя, которому сложно воспринимать объемный монолитный текст, и современного автора, который вступает в активный диалог с читателем и ориентируется на литературный успех. Фрагментарная проза становится полем для авторских экспериментов, в которых реализуются коммуникативные стратегии, что объясняет жанровую специфику текста.

Репрезентативным образцом произведения, демонстрирующего обращение автора к жанровой традиции и в то же время ее переосмысление, обусловленное запросами времени, становится книга О. Паволги «Записки на запястье» (2010).

Автор – член Союза фотохудожников России, известный московский фотограф, а также спичрайтер и копирайтер. Персональные и совместные фотовыставки Ольги Паволги проходили в Москве, Санкт-Петербурге, Франкфурте (Германия) и Монтре (Швейцария). Наибольшую известность ей принесло сотрудничество с гляцевыми журналами «ELLE», «Cosmopolitan», «In Style», «Русская жизнь», «Домашний очаг», с интернет-порталами «Open Space» и «Leica Russia», а также иллюстрирование книги Веры Полозковой «Фотосинтез».

Название книги определяет жанр, на который ориентируется О. Паволга. «Записки на запястье» – аллюзия к произведению Сэй-Сёнагон «Записки у изголовья». В свое время японская писательница,

известная как автор одной книги, положила начало жанру дзуйхицу (япон. «следующая за кистью»), более знакомого нам как «записки».

Записки – «жанр художественно-документальной литературы; произведение, состоящее из небольших заметок, описывающих мысли и чувства героя и/или события его жизни» [1], «жанр, связанный с размышлениями о пережитом и подразумевающий выражение личного отношения автора или рассказчика к описываемому» [2].

К этому жанру обращались многие авторы как отечественной, так и зарубежной литературы. В русской литературе в жанре записок работали Н.В. Гоголь («Записки сумасшедшего»), И.С. Тургенев («Записки охотника»), А.Н. Островский («Записки замоскворецкого жителя»), Ф.М. Достоевский («Записки из мертвого дома», «Записки из подполья»), М.А. Булгаков («Записки юного врача», «Записки покойника» и др.). В классической литературе популярность жанра записок объясняется развитием психологизма.

В зарубежной литературе жанр записок часто связывают с культурой востока. Начиная с упомянутого выше произведения Сэй-Сёнагон и заканчивая современными авторами (Юкио Мисима) жанр записок и дневников активно развивается в японской литературе («Записки на досуге», «Философский дневник маньяка-убийцы, жившего в средние века» и др.).

Ольга Паволга ориентируется на традиционное представление о жанре и в то же время переосмысливает традицию. Книга состоит из фрагментов-миниатюр, объединенных в четыре раздела-цикла:

1) «Записки на запястье» (2004–2005). В нем собраны размышления, которые можно охарактеризовать словом «общие»: они не делятся на группы по темам и не выносятся в отдельные главы;

2) «Говорит Москва» (2009). Записки в этой части – собрание услышанного на улицах столицы;

3) «Как я работала в рекламном агентстве» (2007);

4) «Мой прекрасный папа» (2004–2005) Миниатюры последних двух разделов приближают читателя к личности автора и его частной жизни.

С.Е. Шаталов замечает, что в целом в миниатюрах, составляющих книгу, представлен «как бы мгновенный и точный срез с одного из тех бесчисленных сцеплений обстоятельств, побуждений и поступков, которые образуют в совокупности жизнь современного человека» [5]. Литературовед указывает на колоссальную информативность при маленьком объеме, особую «сгущенность», «концентрированность» художественного текста.

Стиль, манера и форма написания книги определяется материалами О. Паволги, представленными в блоге. Записи блога напоминают дневниковые, но отличаются публичностью: автор не просто поддерживает распространение информации, но и активно способствует ему. Записи краткие, емкие, удобные для чтения; они соответствуют публикациям в блоге с тем лишь исключением, что расположены линейно, в то время как в блоге записи отличаются гипертекстовостью. Такое построение книги привлекательно для аудитории, привыкшей к чтению коротких записей, содержащих определенную мысль.

Жанровые особенности определяются и визуальным обликом книги. Синтез словесного и иконического знаков позволяет отнести данное произведение к креолизованным текстам, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной и невербальной [4].

Характер рисунков в книге играет важную роль: они выполнены схематично, в примитивистской манере и создают ощущение «рисунков на полях», которые обычно появляются в дневниках. Такое оформление вызывает ощущение бегло сделанной зарисовки, наброска, фиксирующего сиюминутное переживание, детали окружающего мира, случайно выхваченные из реальности.

Текстовые фрагменты визуализированы (они по-разному расположены на плоскости страницы, что создает ощущение хаотичной записи), миниатюры-заметки отражают фотографический взгляд автора на мир, фиксируют моменты жизни; детали, которые случайно попадают в поле зрения. Говоря о визуализации в тексте, принципиально важно обратить внимание на выделение той или иной записки курсивом. Такой способ привлечения внимания используется в книге в двух случаях: 1) описание событий, которые кажутся автору наиболее яркими, забавными и запоминающимися; 2) собственные философские рассуждения автора.

Отсутствие каких-либо точных указаний на время описываемых событий, алогичное расположение миниатюр, ассоциативная связь между ними отражают «поток сознания» (автор фиксирует случайно вспыхнувшую мысль, случайно увиденное, услышанное и т. д.).

Необходимо отметить, что многие миниатюры написаны в эссеистской форме, подразумевающей «непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней» [4].

В классических произведениях записки или отрывки – жанровая форма, с помощью которой автор передает тонкий психологизм и исповедальное начало. Миниатюра отличается лаконичностью повествования, четкостью и отточенностью сюжета, особенной смысловой нагрузкой, которая вкладывается в некоторые слова и детали. Внутренний монолог, ассоциативное повествование свободно

существует в миниатюрах с образно-логическим рядом. Все это сочетается с обостренным интересом к философско-этическим, так называемым, вечным проблемам, что позволяет достигать в небольших по объему и очень лаконичных произведениях высокой степени художественных обобщений.

В книге О. Паволги миниатюры лишены высокого, этического смысла, автор не решает вечные проблемы, во фрагментах книги раскрывается эстетика повседневного, соотносящаяся с категориями телесного, примитивного, явного, материального. Предметная среда, события и люди, окружающие человека, по данной концепции, осознаются как культурная ценность. О. Паволга, фиксируя узнаваемые ситуации, образы обыденности, давая ироническую оценку событиям, предметам будничной жизни, излагая, казалось бы, обрывочные мысли, создает диалоговое пространство, в которое активно вовлекается читатель, желающий интеллектуально и эмоционально «разгрузиться».

«Записки на запыстье» – книга, акцентирующая внимание на жанре, который приобретает все большую популярность среди писателей и заслуженно пользуется успехом у массовой аудитории.

Дневниковый стиль и тяготение к жанру миниатюры – достаточно частое явление в современной культуре. Фрагментарное построение книг привлекательно для аудитории, привыкшей к чтению коротких записей, содержащих законченную (или намеренно незаконченную) мысль. Именно поэтому записки – жанр, не только по-прежнему развивающийся и актуальный, но и особенно привлекательный в контексте современной литературы. Книга «Записки на запыстье» отражает одну из важнейших тенденций современной литературы – стремление к созданию особых синтетических форм, обладающих коммуникативной природой.

Список литературы

1. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
3. Научно-методический Интернет-журнал «Филолог». Вып. №11 (2010) // ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет». – Режим доступа: <http://philolog.pspu.ru/>
4. Хализев, В. Е. Теория литературы. Учеб. Пособие / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999.

5. Шаталов, С. Е. Литература – вид искусства / С. Е. Шаталов. – М.: Знание, 1981. – 160 с.

Abstract

The article is a research of evolution of the genre of the notes in the Russian literature. In work reviewed the functioning of the genre of the notes in classical prose and in the culture of modernity.

Key words: genre, poetics, miniature, notes, passage, aesthetics of routine

Р.В. Кириченко,
студент 4 курса КемГУ (г. Кемерово)
Научный руководитель – **Н.В. Налегач,**
д. ф.н., доц. кафедры
журналистики и русской литературы XX в. КемГУ

ОБРАЗ ДАНТЕ В ЦИКЛЕ СТИХОВ В.Я. БРЮСОВА «ЛЮБИМЦЫ ВЕКОВ»

Статья посвящена рассмотрению образа Данте в стихотворениях В.Я. Брюсова «Данте» и «Данте в Венеции» из цикла «Любимцы веков». Анализ стихотворений позволяет утверждать, что в восприятии русского символиста Данте предстаёт «прообразом» поэта как такового, чем обусловлен мотив его власти над временем и способность прозревать все уровни мироздания.

Ключевые слова: Данте, В. Брюсов, лирика, образ, цикл

Образ Данте Алигьери, выдающегося итальянского поэта, автора знаменитой «Божественной комедии» и одного из основателей современного итальянского языка, достаточно популярен в русской поэтической традиции. Этот факт уже привлекал внимание литературоведов и отмечен в работах А.А. Асояна [1], С.И. Бэлзы [3], И.Н. Голенищева-Кутузова [4] и др.

Для представителей Серебряного века образ флорентийца был не просто интересен, а являлся одним из ключевых: успешно использовали его и символисты (В.Я. Брюсов, А.А. Блок, В.И. Иванов), и акмеисты (А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н.С. Гумилёв). Примечательно, что творческое наследие Данте, его биография оказывали влияние на столь разные направления русской литературы XX века. Правда, некоторые различия всё же были. Так, например, Голенищев-Кутузов в своей монографии отмечает, что даже среди символистов Данте «воспринимался» по-разному – для старшего поколения основным трудом была описывающая миропорядок «Божественная комедия», в то время как для младших и, в частности, для А.А. Блока главным произведением оставалась ранняя книга Данте «Новая жизнь» [4, 484].

В числе символистов, обратившихся в своём творчестве к образу и наследию Данте, был В.Я. Брюсов. Из приводимых И.Н. Голенищевым-Кутузовым частей писем Брюсова мы находим, что Данте – «один из самых излюбленных, если не самый любимый поэт – среди всех». Известно также, что между некоторыми поэтами-символистами существовала договорённость о совместном переводе

«Божественной комедии», первую часть которой – «Ад» – должен был перевести как раз Брюсов. Кроме того, Брюсов планировал написать книгу о Данте и готовил небольшой рассказ «Свадьба Данте» [4, 467].

Одним из первых обращений к образу «Данте» в творчестве Брюсова стал цикл «Любимцы веков» поэтической книги «*Tertia vigilia*» (1898 – 1901). Два текста – «Данте» и «Данте в Венеции» уже одним своим названием говорят сами за себя. Примечателен тот факт, что только Данте посвящается не одно, как другим, а сразу два стихотворения цикла. Кроме того, Брюсов помещает оба произведения в центр (14-е и 15-е стихотворение из 31). Согласно М.Н. Дарвину [5, 470], центральная позиция наряду с началом и концовкой является в стихотворных циклах самой сильной. Исходя из этого, такое расположение текстов, посвящённых Данте, может рассматриваться как дополнительное акцентирование его образа.

Рассмотрим стихотворение «Данте» (1898). Дантовская тема задаётся уже на композиционном уровне: стихотворение написано терцинами, которые в истории поэзии «закрепились» в первую очередь за Данте. Как отмечает Е.Г. Эткинд в своём «Разговоре о стихах» [9, 76], подобные приёмы ритмической организации характерны для актуализации нужных образов и знаковых ассоциаций. Количество этих терцин также играет свою роль, усиливая смысл выбранной Брюсовым формы. Всего строф девять. Число для Данте значимое и также с ним ассоциирующееся. Во-первых, это количество кругов Ада, описанного поэтом в «Комедии». Во-вторых, в девять лет Данте встретил главную любовь всей жизни – Беатриче, как пишет Мережковский, происходит «рождение от духа» [6, 13]. В-третьих, ещё «более каноничное» число три при умножении на само себя тоже даёт девять.

В первой строфе возникает ключевой символ хора поэтов – примечательно, что выделяются голоса как современных лирическому герою, так и уже ушедших из земной жизни творцов. По сути, этот символ хора оказывается дальнейшим развитием пушкинского мотива бессмертия души:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Пушкинский контекст позволяет увидеть брюсовское смысловое приращение. Современный поэт, включённый в хор, одновременно не просто слышит голоса поэтов ушедших столетий, но и в каком-то смысле оказывается гарантом их бессмертия – они звучат

через него. Особая близость, сакральная роль, которой наделён современный поэт, у Брюсова подчёркивается мотивом родства («родные тени»). Для лирического героя такой тенью, исходя из заглавия, является тень Данте Алигьери. Намечается лирический сюжет, согласно которому будет поясняться родство и раскрываться образ.

При этом родство актуализирует комплекс мотивов двойничества и зеркальности. Его характерность для искусства символизма отмечена в работах А. Ханзен-Лёве [6] и З.Г. Минц [7].

Примечательно, что первой привлекательной чертой Данте в глазах лирического героя оказывается «угрюмость»:

Давно пленил моё воображенье
Угрюмый образ из далёких лет...

Этот мотив «угрюмости» ещё раз отсылает нас к Пушкину, смутно напоминая его «сурового Данта». Как следует из текста, угрюмость эта – отпечаток «раздумий одиноких».

Возникает коллизия: в первой строфе перед нами поэт, вступающий в диалог с другими (образ хора), а во второй – показан один поэт, чей образ, к тому же, отмечен «угрюмостью» как следствием его духовного одиночества. Следовательно, переживает это и лирический герой: через мотив двойничества актуализируется мотив его собственного одиночества; поэт оказывается услышан не современниками, а другим творцом. И эта способность к духовному диалогу торжествует над временем. Лирическое «я» обретает прозрение сквозь годы и становится причастным к вечности: бессмертному взгляду, преодолевшему категории прошлого, настоящего и будущего, открываются все времена.

На содержательном уровне задаётся атмосфера дантовской эпохи: война гвельфов и гибеллинов, терзавшая средневековую Италию, зверские нравы и вой общества тех лет. Помимо прочего актуализируется тема греха, а вместе с ней и образа дантовского Ада. Образ Данте как певца Ада у поэтов Серебряного века, в том числе и у Брюсова, весьма популярен. Это же отмечает в своей обзорной статье и С.И. Бэлза [3, 174], а также упоминает в книге «Творчество Данте и мировая культура» И.Н. Голенищев-Кутузов [4, 484]. Не подвержен зверству своего времени лишь Данте, поэт и носитель божественного – слова. История, как звериный вой толпы, затихает и расступается перед величием носителя слова.

Далее Данте назван «прообразом» поэтов. Слово это включает сразу несколько значений, что не мог не учитывать поэт-символист. Прообраз Данте – не только пример, на который должны равняться

другие поэты, но и нечто послужившее дальнейшему существованию поэзии вообще; прототип, объединяющий в себе все черты, на которых зиждется искусство слова. Вместе с этим «прообраз» ассоциируется и с чем-то близким *божественному* замыслу, описание которого Данте осуществил в своей «Божественной комедии».

«Божественная комедия» вообще присутствует в тексте на образном, жанровом и композиционном уровне. Кроме того, наблюдается и небольшое сюжетное сходство: лирический герой соотносит свою встречу с Данте с его путешествием в загробный мир вместе с Вергилием, и теперь уже сам Данте предстаёт «опытным» путеводителем в вечность.

На контрасте с «угрюмым», классическим образом Данте в русской и мировой литературе в тексте возникает сравнение Алигьери с девушкой («Мечтательный, на девушку похожий»). В этом странном сопоставлении читается намёк на творчество Данте до работы над «Божественной комедией» – сонеты поэта любви и видного певца сладостного стиля. Действительно, может ли быть угрюмым лицо обращённого к каждому переживанию своего сердца художника, верного служителя Амура?

В изображении Брюсова «угрюмость» – следствие созерцания Данте адских мук («Он приучался к зрелищу смертей»). Увидев Ад, Алигьери сумел не растерять дар поэта, а воспользоваться им и найти в нём спасение, но пламя сердца, не раз упоминающееся в «Новой жизни», в «угрюмом» образе подменяется пламенем Ада, который, как уже отмечалось, привлекал Брюсова в «Божественной комедии» больше всего.

Имеет место в тексте Брюсова и ещё одна прямая черта Данте в мировой культуре – его ориентированность на гуманизм. Он верит в величие человека, определённого как «венец творения». «Придут владыки», к которым взывает Данте, и уберут «бессмысленных детей» – гвельфов и гибеллинов в эпохе Алигьери и их «двойников» во времени лирического героя. Через образ Данте лирический герой выводит ясную мысль: всё мелкое брэнно перед вечностью. Кроме того, Брюсов делает намёк на ницшеанскую идею о сверхчеловеке, характерную для его творчества и рассматриваемого цикла в частности.

Неожиданно происходит «выброс» лирического героя из видения, и Данте художественный, «вечный», осмысленный в мировой культуре как им самим, так и его современниками и потомками, меняется на Данте вполне реального, «земного» – биографического. Так, характеристика реального Данте, существующего в своей

жестокой эпохе как «отверженец», мучающегося «как в бреду», совпадает с опытом путешествий Данте-героя по обители мук и страданий: «Воистину ты долго жил – в аду!». Ожидаемым итогом произведения видится прозрение лирического героя, устойчивое представление о сути поэзии как об истинном отражении мудрости вечности, юдоли вневременных категорий, а также о двойственности судьбы настоящего поэта, обречённого не только прикоснуться и войти в вечность, но и мучиться в земном.

Текст «Данте в Венеции» (1900) следует сразу же за стихотворением «Данте». Композиционно и семантически произведения во многом схожи. По уже намеченному в первом тексте противопоставлению, пока во взгляде лирического героя доминирует реальное, биографическое, а не художественное. Герой гуляет по Венеции вечером – в «неверный» по средневековым представлениям час между днём и ночью, когда заходит солнце. От границ дня сознание лирического героя уходит, ему открываются бывшие времена, каналы «манят в вечность» и взгляду предстают здания, которых уже больше нет – ему открывается Венеция прошлого сквозь Венецию вполне реальную, а потому он начинает видеть то, что было видно и предшественникам.

Сам выбор Венеции как города-зеркала заметно усиливает мотив отражений. Так, стихотворение в целом является отражением предыдущего текста: звериный вой толпы средневековой Флоренции оказывается падшим обществом современников лирического героя. Сам он, уже успевший сравнить себя с Данте в одноимённом произведении, теперь и вовсе оказывается в его роли.

И потому неслучайно угрюмый образ Данте возникает и в Венеции. «Так иногда с утёса глянут птицы» – неожиданно и резко суровый взгляд флорентийца находит лирического героя. Образ итальянского поэта принимает новые черты: если в первом тексте Данте сравнивается с девушкой, то здесь – с орлом. Образ орла, разумеется, неслучаен. Помимо внешних сходств выдающегося итальянского профиля и гордого, пронзительного взгляда, охватывающего сразу весь мир, с качествами этой птицы Данте связывает многое. Так, например, памятник Данте во Флоренции около церкви Санта Кроче представляет из себя не только скульптуру поэта, но и стоящего позади и смотрящего – не то на его голову, не то ещё выше – огромного орла.

Орёл – один из типичных и характерных для дантовского текста «Комедии» образ, возникающий на разных уровнях. Самый явный из них – шестое небо, где сияющие души справедливых правителей,

например, Давида и Траяна, складываются в фигуру орла – символ правосудной имперской власти, неведомой грешной земле, но утверждённой на небесах. Кроме того, орёл является символом Рима – как города, так и всей империи. Известно, что предки Алигьери происходили от римлян, да и сама Флоренция возведена на тосканских просторах римскими солдатами – этими фактами Данте очень гордился [6, 12].

Заметивший лирического героя Данте, «не мальчик, не старик», как бы «изъят», пройдя все круги, из лап смерти. Он теперь навсегда причастен к вечности, а не потоку времени. Поскольку Данте пребывает в вечности, где категории прошлого, настоящего и будущего весьма условны, то в будущем он также присутствует: орлиному взору открывается и «случайный отблеск будущих веков». Соприкосновение с вечностью достигает апогея: к ней «словно приоткрылись двери», наступает абсолютная тишина. На пороге вечности лирический герой спрашивает наконец имя видения, «но тотчас понял: Данте Алигьери». Последний стих написан отдельной строфой не только из уважения к форме дантовых терцин. Тем самым подчёркивается закладываемый смысл: имя открылось лирическому герою само по себе. Не надолго, всего на одно мгновение в один стих – герой достигает такого прозрения, что прояснённому взгляду открывается всё, не оставляя никаких вопросов.

Подводя итог, можно сказать, что в образе Данте Брюсов прибегает к сравнению то с мечтательной девушкой, намекая на ранние годы итальянского поэта, то с прозорливым орлом, отсылая к дантовскому символу мудрости и справедливости. Данте для Брюсова – идеал воплощения поэта, причастный вечности властитель слова.

Список литературы

1. Асоян, А. А. Данте и русская литература / А. А. Асоян. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1989. – 171 с.
2. Брюсов, В. Я. Собр. соч.: в 7 т. Т.1. / В. Я. Брюсов; / под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. – М.: Худож. литература, 1973.
3. Бэлза, С. И. Образ Данте у русских поэтов / С. И. Бэлза // Дантовские чтения. – М.: Наука, 1968. С. 169–186.
4. Голенищев-Кутузов, И. Н. Данте в России // Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. – М.: Наука, 1971. – С. 454 – 487.
5. Дарвин, М. Н. Художественная циклизация лирики / М. Н. Дарвин // Теория литературы: в 4 т. / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; гл. ред. Ю. Б. Борев. – М.: ИМЛИ, 2003. – Т. 3:

Роды и жанры: (основные проблемы в историческом освещении). – С. 467 – 515.

6. Мережковский, Д. С. Данте / Д. С. Мережковский. – М.: Эксмо, 2005. – 80 с.

7. Минц, З. Г. Зеркало у русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство. – СПб, 2004. С. 129 – 130.

8. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003. – 511 с.

9. Эткинд, Е. Г. Разговор о стихах / Е. Г. Эткинд. – М.: Детская литература, 1970. – 239 с.

Abstract

The article is devoted to results of analysis the image of Dante in V.°Bryusov's poems "Dante" and "Dante in Venice" of the cycle of poems "Favorites of the Centuries". The analysis of the poems allows us to state Dante appears as inverse image of poet itself in the perception of Russian symbolist V. Bryusov. This determines a motive of his power over the time and the ability to see clearly all levels of the creation.

Key words: Dante, V. Bryusov, lyrics, image, cycle

С.Е. Князева
студентка 3 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель - М.Л. Бедрикова
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПСИХОЛОГИЗМА

В ПОВЕСТИ К. ФЕДИНА «АННА ТИМОФЕВНА»

В статье анализируется проблема психологизма в русской прозе XX в. Автор исследует психологическое изображение русского женского характера на примере образа героини повести К. Федина «Анна Тимофеевна».

Ключевые слова: психологизм, повесть «Анна Тимофеевна», К.°Федин

Психологизм – один из критериев художественности литературного произведения. «История развития психологизма – это эволюционный процесс. К этому вопросу в разное время обращались Г.Н. Пospelов («Проблемы исторического развития литературы»...), Л.Я. Гинзбург («О психологической прозе»...)). Известно, что начало психологическому анализу в русской прозе положил М.Ю.°Лермонтов в романе «Герой нашего времени». Различаются формы психологизма: например, «демонстративный» – у Л.Н.°Толстого и Ф.М. Достоевского, «тайный» – у И.С. Тургенева, А.П.°Чехова (раскрывающийся в подтексте).

Рассмотрим особенности художественного психологизма в прозе русского писателя XX в. К. Федина – в повести «Анна Тимофеевна» (сборник «Пустырь», 1923). В соответствии с современной методикой анализа, необходимо обратить внимание на «приемы обрисовки персонажей и художественные средства психологизации». Задачей писателя в ранних произведениях было обличение «былого» мира, уходящего на «дно» истории России.

В образе главной героини писатель запечатлел тип маленького человека, живущего в захолустье («Пустырь»). Судьба обыкновенной женщины из русской провинции дореволюционной эпохи также типична. Анна Тимофеевна показана в семейной среде. Первый муж – алкоголик, не считающий своё пристрастие пагубным (даже гордиться им). Дочь умирает из-за падучей болезни. Второй муж не самостоятелен, он живёт за счёт труда своей жены. Самое ужасное, что никто несчастной женщине не может помочь! Анну Тимофеевну ущемляют, но она, молча, терпит. Её душевная боль изображается

через внешнее – невольные слёзы. «Слушает Анна Тимофевна весёлого мужа, развесёлейшего соборного псаломщика Романа Иаковлева, смотрит на озорника сквозь горячую завесу слёзную, молчит» [2, 73].

Извечный страх женщины перед пьяным мужем подчеркивается в описании природы. «Мчит зимой вьюга толпы острых, как иглы, снежинок, рвёт и мечет вьюга потешается. На соборной площади пустынно, водит только хоровод снежных саванов. Лабазы закрыты крепко-накрепко, повешены на двери пузатые замки железные, точно пудовые гири» [2, 73]. К. Федин использует приём олицетворения. Природа – это злобное существо, которое впиается в тело людей своими холодными зубами, также и страх проникает в душу, не оставляя жертве ни единого шанса. Анна Тимофевна объята ужасом: ей некуда спрятаться, убежать, потому что все пути к отступлению закрыты «пузатыми замками железными».

Пейзаж персонифицируется: «Глядит через оконце на площадь Анна Тимофевна, и мерещится ей в снежных воронках вихрастая голова мужа, и усы его колкие, как щетина, и кадык острый на шее его, словно челнок в швейной машинке, взад и вперёд шныряет. Скалит зубы пожелтелые Роман Иаковлев» [2, 74].

В страстную пятницу обнаружилось, что дочь Анны Тимофевны больна. Страх, который ощущала главная героиня, передался ребёнку, когда он был ещё в утробе матери. Чудовищная дрожь девочки – это не просто показатель падучей болезни, а диагноз такого заболевания, как ужас.

Через несколько дней Роман Иаковлев пропадает. На улице весна во всей своей красе, природа словно играет с бедной женщиной злую шутку: Анне Тимофевне приходится ходить в клоповнике, в «приюте алкогольном». Когда она увидела мужа мёртвым, всё в ней перевернулось. «С того часа камнем лежало в груди сердце, камнем стало лицо, окаменели жёлтые глаза, кровяные жилки в глазах – трещины сухой гальки» [2, 92]. Утрата мучителя оказалась тяжёлой психологической травмой для главной героини. Пустота стала царствовать в её душе. Жизнь проходила мимо. Существование женщины в мире российского извечного захолюстья больше напоминало пребывание в тюремной камере.

Выход из сложившейся ситуации Анна Тимофевна находит в религии и труде. К. Федин подчёркивает святость героини, используя деталь: ее необычные жёлтые глаза. Женщина часто смотрит в небо, ищет у Бога ответа на свои вопросы.

Связь с Божественным началом героини противопоставлено бесовскому недугу Оленьки. Страх не исчезает, он лишь ждёт своего момента. Что-то тащит Анну Тимофевну «на дно». Мать и дочь живут в подвальной комнате с зарешечёнными окнами. Они не могут жить полноценно.

Чтобы вылечить девочку, а также свои собственные страхи, Анна Тимофевна решает обратиться к целителю. Но сама она не верит в то, что чудо случится. «И лики святых строже и мутней от блеска риз, и рака глубже и черней» [2, 103]. Она готова хранить свой страх. «Тогда бросилась Анна Тимофевна к дочери, быстрая, как всегда. Закрыла её платьем, загородила собою тело её, на коленях встала между дочерью и парнями, монаху крикнула неожиданно жёстко: – Не надо! Ничего не надо! Не надо!» [2, 107]

Остаток жизни дочь Анны Тимофевны провела в больнице. Врач содержал своих пациентов в неподобающих условиях, к тому же, глава больницы для бедных частенько впадал в мечтания об издании следующего закона: «Нужен закон: безнадежных умерщвлять. Пока не найдём лечения...» [2, 110] У маленькой Оленьки не было ни единого шанса излечиться. На секунду мать почувствовала отчаяние. Такой вывод можно сделать из описания ее жестов, движений: «И вдруг подломились у Анны Тимофевны ноги. Мягким, ватыным тюком упала она на пол, быстрые худые пальцы е забегали по коленям доктора, и голова, круглая, шароподобная от толстого платка, точно сияясь оторваться от плеч, запрыгала, словно у куклы» [2, 111].

Анна Тимофевна боится потерять единственное родное существо, которому она нужна. Хватаясь за последнюю надежду, женщина предлагает деньги, уговаривает сиделку, чтобы та, как можно лучше ухаживала за Оленькой.

Отчаяние матери отразилось и в пейзаже. «На заснеженных бахчах горбатыми скелетами стоят чигири, чернея позвонками своих ковшей. Вправо и влево от шоссеиного полотна катятся подсиненные сумерками снега, ныряет в них рыжий молодняк перелесков, скалят гнилые зубья растасканные изгороди огородов» [2, 114].

Судьба не отпускает Анну Тимофевну, запуганную и несчастную. Она невольно ассоциирует себя с собачонкой, которую тащит хозяин по улице. После смерти Оленьки жизнь стала в тягость. «И насаждает на плечи грузная синь неба, тяжкая, как банный дух» [2, 118].

Встречу с Антоном Ивановичем Энгелем можно считать роковой. Анна Тимофевна, наконец-то, ощутила себя счастливой. Но вместо сильного и работающего мужа, о котором мечтала всю жизнь, приобрела

взрослого ребёнка. Привыкшей ухаживать за больной Оленькой, женщине не казалось в тягость заботиться и об Антоне Ивановиче, его сыне. Она всецело отдавалась делам, которые приносили пользу семье. «Это правда, что она не думала о своей пользе» [2, 129]. Повесть завершается трагически: героиня умирает от сильной простуды и чрезмерного труда.

Несмотря на то, что Константин Федин указал на святость Анны Тимофевны, она не выглядит избранницей Бога. Вся её жизнь – это сплошное самоотречение, но кому стало легче от её страданий? Женщина покорялась судьбе с ужасом. Она жила для других людей, а радости от жизни получала ничтожно мало.

Судить о ценности простой жизни маленького человека можно, исходя из описания похорон. «Антон Иванович пододвинулся к кресту и начал выводить на поперечной перекладине мелом: «Анна Тимофе...» Но мелок вдруг рассыпался, и белый порошок медленно осел на насыпь» [2, 137]. Жизнь покойной незаметно прошла на этой земле.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что Константин Федин активно использовал психологизированные описания (пейзажи, интерьеры) и психологические жесты, помогающие показать движения души главной героини. Одна из особенностей психологизма автора в повести «Анна Тимофевна» – это изображение внутреннего состояния женщины через призму материнского чувства.

Список литературы

1. Бедрикова, М. Л. Особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов (Творчество В. Астафьева и В. Распутина) : дисс. ...канд. филол. наук. / М. Л. Бедрикова. – Москва, 1995. – 209 с.

2. Федин К. Анна Тимофевна/ К. Федин // Федин К. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Худож литература, 1970. – Т. 2. – С. 71 – 137.

Abstract

The article deals with the literary psychologism in Russian prose of XX century and presents some specific psychological features of Russian woman character in the novel “Anna Timotheevna” by K. Fedin.

Key words: the psychologism, the novel “Anna Timotheevna”, K. Fedin

*А.А. Кожанова,
студент 4 курса КемГУ (г. Кемерово)
Научный руководитель – Н.В. Налегач,
д. ф.н., доц. кафедры
журналистики и русской литературы XX в. КемГУ*

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ОБРАЗА КОЛЬЦА В РАМКАХ МОТИВА БРАЧНЫХ УЗ В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

В статье поднимается вопрос о значении образа кольца в лирике Анны Ахматовой, посвященной замужеству. С помощью разбора произведений «Я сошла с ума, о мальчик странный», «Гость» мы стремимся продемонстрировать то, как одна деталь совершенно по-разному функционирует в рамках одной тематики.

Ключевые слова: образ кольца, костюмная деталь, Анна Ахматова, лирика, поэзия

Образ кольца является одним из наиболее распространенных в русской лирике в целом и в лирике Ахматовой в частности. В произведениях этот образ появляется неоднократно, но в каждом контексте обретает новый значения, раскрывается по-особому. Содержание некоторых стихотворений можно понять только посредством изучения функционирования детали.

Вещная деталь в рамках литературоведения изучалась, но такая ее разновидность, как костюмная деталь в полной мере представлена и раскрыта все же не была. Одним из первых исследователей, кто обратился к поэзии Анны Ахматовой, был В.М. Жирмунский. В своей работе «Преодолевшие символизм» он выделил особенности лирики Ахматовой и отметил, что «она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени». [3, 36] Лидия Гинзбург в своих исследованиях также обращалась к образу вещной детали в лирике Ахматовой и делала акцент на том, что «вещи у Ахматовой – представители ее лирической стихии». [2, 345]. Евгений Рейн, поэт и критик, который был лично знаком с Ахматовой и являлся другом Бродского, писал о том, что именно акмеисты, в том числе Ахматова, одними из первых обратили внимание на вещи, их окружающие, и сумели довольно полно продемонстрировать их значение в своих произведениях. [4, 4]. Кроме того, он был одним из так называемых «ахматовских сирот», потому его высказывания особо ценны.

В своей работе мы обращаемся к анализу символики кольца в тех произведениях Анны Ахматовой, где мотив брачных уз является

основным. Для этого мы выбираем те стихотворения, в которых встречается данная костюмная деталь, и которые посвящены теме замужества. Таковых насчитывается два, среди них: «Я сошла с ума, о мальчик странный», «Гость». Обратимся к их интерпретации.

В стихотворении «Я сошла с ума, о мальчик странный», которое было написано в 1911 году, с помощью элемента гардероба выражаются не столько чувства, сколько социальный статус. Кольцо на безымянном пальце – символ супружества, священных уз брака. Противопоставлен замужеству мотив измены, раскрывающийся в произведении постепенно. Показательной является точность, с которой говорится о произошедшем событии: «Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду, в три часа!» [1, I, 61]. Это подчеркивает важность произошедшего, его весомость, кроме того, акцентируется внимание на том, что детали в произведении занимают далеко не последнюю роль: именно благодаря им лирическая героиня способна очень точно выразить свои чувства.

Стихотворение начинается с мотива страсти, представленного через состояние безумия. Но страсть направлена не на того, кто надел героине кольцо на безымянный палец, а на «странного мальчика». Именно благодаря данным мотивам мы выходим к теме жальщей измены, которая выражается в образе осы. Символ осы берет свое начало в рамках античности. Укус символизирует поцелуй, который в данном контексте переходит в измену. Не случайно оса именно звенящая, это подчеркивает силу чувств, силу страсти, захватившей героиню. Тема боли телесной относит нас к душевной дисгармонии, к мотиву борьбы. Лирическая героиня пытается преодолеть внезапно возникшую страсть, но ее попытки тщетны, чувство настолько сильно, что полностью захватывает душу: «Я ее нечаянно прижала, / И, казалось, умерла она, / Но конец отравленного жала / Был острее веретена» [1, I, 61]. В стихотворении появляется два жала: жало страсти и жало совести, и автор намеренно использует прием контраста, чтобы показать душевные переживания и терзания лирической героини, как из-за своих стихийных чувств, так и из-за нарушенной клятвы. Перед нами аллегорическое изложение событий, образы функционируют не в прямом значении, они скрывают иные смыслы. Костюмная деталь встречается только в конце произведения, тем не менее, она является связующей деталью.

Не будь кольца, данное стихотворение было бы просто посвящено страсти, а с помощью включения в общий контекст образа костюмной детали, вводится мотив совести и появляется коллизия между страстью и супружеским долгом, который как раз и изображен

символично кольцом на безымянном пальце лирической героини. И все это выражается благодаря образу костюмной детали, который позволяет в полной мере выразить мотив нарушенной клятвы о верности и переживаний, вызванных этим событием.

В 1914 году Ахматова создает стихотворение «Гость», в рамках которого образ кольца продолжает функционировать. Здесь мы сталкиваемся с мотивами, которые также имеют место в лирическом произведении «Я сошла с ума, о мальчик странный». Кольцо выступает как символ уз брака, замужества. Тема взаимоотношений выносится на первый план, но подчеркиваются не отношения героини с мужем, а чувства, которые она испытывает к гостю, пришедшему к ней. Мотив страсти в данном случае присутствует, но получает иное развитие. Героиня и ее возлюбленный прячут свои чувства, не дают им воли, именно поэтому в рамках контекста не появляется тема измены. В первом же произведении чувства предельно обнажены, героиня пытается с ними бороться, но у нее не выходит. Здесь же мы встречаемся скорее со смирением, с осознанием невозможности будущего. Выходит, что в первом стихотворении чувства направлены наружу, на странного мальчика, во втором они остаются глубоко внутри.

Характер взаимоотношений героини и гостя выражается благодаря образу кольца, а точнее тому, как относится гость к данной костюмной детали: «И глаза, глядевшие тускло, / Не сводил с моего кольца. / Ни один не двинулся мускул / Просветленно-злого лица». [1, I, 166]. Злость гостя выражает состояние его души, которая все так же хранит чувства к героине, все так же горит страстью. Кроме того, характер их чувств довольно полно выражается в последней строфе: «Что ему ничего не надо, / Что мне не в чем ему отказать». [1, I, 166]. Она связана узами брака, но не с гостем, не с человеком, который приходит к ней, тем не менее, между героями существует крепкая нерушимая связь. Образ кольца же показывает, что, несмотря на чувства героев, они все же не вместе, и героиня связала свою судьбу с другим мужчиной.

Глубокие переживания героев скрываются за их, на первый взгляд, спокойным и равнодушным поведением, так же, как и весомость всей ситуации в целом скрыта за довольно обыденными вещами. Стоит обратить внимание на первый катрен: «Все как раньше: в окна столовой / Бьется мелкий метельный снег». [1, I, 166]. Образы выстроены на приеме контраста: лирическая героиня пытается утаить свои переживания за смехом, поведение гостя отлично, он не стремится к тому, чтобы скрывать свои чувства. Именно благодаря

образу лирического героя в произведение вводится мотив угасания, который выражается с помощью символов ада, сухой руки, тусклого взгляда, просветленно-злого лица. Данные характеристики помогают понять то, что у чувств героев нет будущего. Но наиболее важным является отношение героя к костюмной детали, к кольцу: «И глаза, глядевшие тускло, / Не сводил с моего кольца. / Ни один не двинулся мускул / Просветленно-злого лица» [1, I, 166]. Недвижимое лицо в данном случае говорит далеко не о равнодушии, а скорее о безысходности, об осознании того, что ничего нельзя изменить.

Таким образом, в данном стихотворении снова возникает любовная тематика, и акцент делается на замужестве. Но мотив брака претерпевает изменения, здесь мы уже не встречаемся с темой жалящей измены. В изучаемом произведении взаимоотношения между героями не имеют стихийного характера, что подчеркивает сама героиня «И сама я не стала новой» [1, I, 166]. Тем не менее, чувства все же сильны и приносят героям страдания. Поэтому можно сделать вывод, что в стихотворении «Гость» костюмная деталь говорит не столько о том, что героиня испытывает чувства к гостю, сколько о том, что прошлое не отпускает ее.

Сопоставляя эти два произведения, правомерно говорить о том, что мотив супружества, выражающийся с помощью образа кольца, в каждом стихотворении имеет свои особенности. Вне данного контекста значение обручального кольца обладает лишь положительной характеристикой, оно говорит о том, что любящие друг друга люди связали свои судьбы. Но в данных произведениях семантика обручального кольца говорит скорее о безысходности, о том, что героиня окована, а не обручена. Она связала свою судьбу с мужчиной, но вместе и со страданием, она не обрела счастье, а лишь потеряла его. Надевая кольцо на палец, лирическая героиня обрекает себя на несвободу, на страдания.

Таким образом, мы видим, что одна и та же деталь в двух произведениях функционирует по-разному. В первом стихотворении мы сталкиваемся с темой измены и нарушения клятвы, во втором все обстоит иначе. Здесь героиня не может уйти от своего прошлого, но она не нарушает клятву верности. Именно благодаря образу кольца автору удается более полно передать чувства героев, что без данной костюмной детали было бы невозможно.

Подводя итоги, необходимо отметить, что кольцо у Ахматовой гораздо больше, чем элемент гардероба, за ним всегда скрыты более глубокие смыслы, которые связаны с переживаниями и терзаниями героини. У Ахматовой благодаря детали, которая может встретиться в

произведении лишь однажды, полностью выстраивается смысл произведения. На этом основании можно сделать вывод, что кольцо как костюмная деталь занимает в лирике Анны Ахматовой особое место. Оно несет большую смысловую нагрузку, помогает прояснить и раскрыть смысл стихотворения.

Список литературы

1. Ахматова, А. А. Собр. соч.: в 6 т. / А. А. Ахматова. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 1. – 968 с.
2. Гинзбург, Л. Я. Вещный мир / Л. Я. Гинзбург // О лирике. – М.: Интрада, 1997. – С. 311–353.
3. Жирмунский, В. М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Русская мысль. – 1916. – № 12. – С. 25–56.
4. Рейн, Е. Поэзия и «вещный мир» / Е. Рейн // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. – С 3–9.

Abstract

The article focuses on the question of the meaning of the image of the ring in the lyrics of Anna Akhmatova, dedicated to marriage. With the analysis of works of "I'm crazy, oh my weird boy", "Guest" we aim to demonstrate how one detail completely different functions within the same category.

Key words: image of the ring, costume detail, Anna Akhmatova, lyrics, poetry

*Д.С. Леонова,
студентка 3 курса ЮУрГУ (Челябинск)
Научный руководитель – Ю.П. Агеева,
к.ф.н, доц. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

**ФЕНОМЕН РЕДАКТОРСКИХ МИКРОЦИКЛОВ
(НА ПРИМЕРЕ «ИЗ РАССКАЗОВ О МИНУВШЕМ ЛЕТЕ»
С. ДОВЛАТОВА)**

Рассматривается феномен несобранных авторских прозаических микроциклов на примере «Из рассказов о минувшем лете» С. Довлатова. Исследуется природа редакторского микроцикла, делаются выводы о характере структурно-семантических связей несобранного микроцикла.

Ключевые слова: микроцикл, несобранный, структурно-семантические отношения, Довлатов

В современном литературоведении микроцикл понимается как законченное и завершённое художественное единство отдельных произведений с тесными связями между компонентами, что обусловлено его малой формой. Важным фактором художественной целостности микроцикла являются заглавие и композиция, представляющие собой внешний уровень организации художественного единства. Также необходимым условием единства является наличие лейтмотива, лейтмотивных образов.

Исследователями выделяются несколько типов циклизации прозаических и лирических произведений. Авторские микроциклы иначе называют первичными, что обусловлено тождественностью задумки автора и воплощения произведения. В особую группу циклических образований входят несобранные микроциклы. Они объединены в целое на основе читательского восприятия или редакторской рецепции.

Микроцикл «Из рассказов о минувшем лете» включает в себя произведения, написанные Сергеем Довлатовым в конце лета 1988 года. Местом действия выбрана реальная локация, а именно дача С.°Довлатова в США. Рассказы, вошедшие в микроцикл, не создавались С. Довлатовым как элементы циклического образования. Работой по созданию микроцикла «Из рассказов о минувшем лете» занимался А.°Арьев, давший название микроциклу по авторскому подзаголовку к рассказу «Мы и гинеколог Буданицкий».

Микроцикл «Из рассказов о минувшем лете» представляет собой трехкомпонентное единство, каждый элемент которого

дополняет предыдущий. Подобную цикличность можно проследить на композиционном уровне произведения. На этом уровне кольцевое единство представляют собой лишь первый и второй рассказы. Произведение «Мы и гинеколог Буданицкий» является частью трехкомпонентного линейного единства.

Каждому рассказу микроцикла дано ясное и четкое заглавие, определяющее центральный элемент повествования. Первый рассказ назван «Ариэль», что дает указание на обязательное появление человека с таким именем в тексте. Второй рассказ назван «Игрушка», и заглавие дает четкое указание на объект, вокруг которого строится фабула. Третий рассказ «Мы и гинеколог Буданицкий» отличается от предыдущих на уровне заголовка. Названием произведения является не слово, а назывное предложение. Также в заглавии отражен конфликт произведения. В данном случае сочинительный союз «и» указывает не на сближение, а на противопоставление.

Можно сделать вывод, что на уровне заголовков сложно выявить единство рассказов в микроцикле «Из рассказов о минувшем лете». Каждое заглавие содержит в себе информацию о центральном объекте повествования. Объединенные общим названием микроцикла, рассказы на первый взгляд представляют собой несвязанные между собой произведения. Однако можно проследить ассоциативную связь на уровне заголовков.

В микроцикле «Из рассказов о минувшем лете» повествуется о летнем отдыхе в русском бунгало главного героя, Григория Борисовича Кошица, который вводится в повествование с первых строк произведения. Знакомство с ним происходит в рассказе «Ариэль». Лейтмотивом рассказа является досада как ведущее состояние героя. Переломным моментом становится знакомство главного героя с мальчиком Ариэлем, который неожиданно вызывает у него дружеские эмоции.

Рассказ «Игрушка» продолжает микроцикл. Во втором рассказе показано развитие отношений героев. В начале произведения можно отметить положительные тенденции в становлении образа Кошица. Однако сообразно развитию сюжетной линии главный герой рекурсирует к состоянию, которое можно принять за начальную точку, а именно: досада и отчужденность как подавляющие чувства, испытываемые Кошицом.

Заканчивает микроцикл рассказ «Мы и гинеколог Буданицкий». В экспозиции сообщается, что главный герой третий год снимает дачу в русской колонии. Анализируя общее состояние главного героя, описываемое в предыдущих рассказах, можно сделать вывод, что события временной лакуны, связывающие их с последним рассказом микроцикла, изменили отношение главного героя к колонии и ее жителям.

Анализируя трансформацию образа героя, можно прийти к выводу, что автор намечал положительную тенденцию его развития.

Также становится ясно, что рассказы «Ариэль» и «Игрушка» воспринимаются как единство благодаря рекурсии образа главного героя. В рассказе «Мы и гинеколог Буданицкий» представлен принципиально новый образ главного героя, которого отличает отношение к окружающему.

В микроцикле «Из рассказов о минувшем лете» присутствует образ рассказчика как очевидца событий. Его присутствие в тексте может быть не открытым, но выражаться в деталях и узнаваться читателем. Традиционно биографический образ автора-создателя в данном микроцикле сменился образом рассказчика-наблюдателя. Основная задача рассказчика-автора, как в произведении «Ариэль», и рассказчика-наблюдателя, как в произведениях «Мы и Гинеколог Буданицкий» и «Игрушка», – донесение произошедших событий читателю.

Рассказы в микроцикле «Из рассказов о минувшем лете» объединены местом действия. Это всегда русская колония около Монтиселло. В рассказе «Ариэль» пространство расширяется незначительно. Связью главного героя с внешним миром является открытое окно его бунгало. В рассказе «Игрушка» растёт карта мест, которые посещает главный герой. Мир героя становится более широким и открытым. В рассказе «Мы и гинеколог Буданицкий» действие происходит в том же месте, но читателю представляется колония спустя несколько лет.

Действие в рассказах микроцикла «Из записок о минувшем лете» происходит в одно время года, летом. В произведениях «Ариэль» и «Игрушка» говорится о первом лете главного героя в русской колонии. В рассказе «Ариэль» ощущение времени главного героя не совпадает со временем вокруг него. В рассказе «Игрушка» ритмы жизни Кошица совпадают с ритмами жителей колонии. Обособленно в микроцикле стоит рассказ «Мы и гинеколог Буданицкий», потому что от предыдущих его отделяет несколько лет. В этом рассказе герой снова живёт по своим внутренним часам, не сверяя их с внешним миром.

Микроцикл «Из рассказов о минувшем лете» не был собран автором, а потому относится к редакторским микроциклам. При таком объединении произведений могут отсутствовать характерные для микроциклов циклообразующие факторы, в частности, в структуре рассказов и их соотносённости друг с другом.

Произведения внутри микроцикла «Из рассказов о минувшем лете» имеют диалогическую структуру. Рассказы, вошедшие в микроцикл, могут рассматриваться, как отдельные произведения: в экспозиции каждого дается краткая справка о хронотопе, а также

главном герое. Таким образом, для понимания текста не нужно знать содержание других рассказов, составляющих микроцикл.

Однако для понимания образа главного героя и его развития внутри художественного единства, необходимо прочтение всех компонентов микроцикла. В таком случае читателю окажется понятен подтекст каждого произведения, а также причины объединения их в микроцикл.

Редакторский микроцикл представляет собой уникальное единство в литературе. Микроциклические образования становятся экспериментальной площадкой для автора, возможностью акцентировать и более детально рассмотреть определенную линию внутреннего сюжетного развития.

Главное свойство редакторского микроцикла – отсутствие тесных связей между компонентами цикла, а также отсутствие видимого единства. Читательская рецепция позволяет редактору создать микроциклическое единство лишь на основе своих ощущений, добавляя недостающие элементы целостности, например, название микроцикла. Также читательское восприятие позволяет объединять произведения в микроцикл на основе одного элемента, являющегося единым для компонентов созданного микроцикла.

Список литературы

1. Агеева, Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века / Ю. П. Агеева: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2014. – 173 с.
2. Дарвин, М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы / М. Н. Дарвин: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 1996.
3. Ляпина, Л. Е. Литературная циклизация (к истории изучения) / Л. Е. Ляпина// Русская литература. – 1998. – №1. – С. 170–178.
4. Довлатов С. Собр. прозы: в 3 т. / С. Довлатов / сост. А.°Ю. Арьев. – СПб.: Лимбус Пресс, 1995. – Т. 3.
5. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла / И.°В.°Фоменко: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1990.

Abstract

The phenomenon of unassembled author prose microcycles is viewed using «Iz rasskazov o minuvshem lete» by S. Dovlatov as an example. Exploring the nature of editorial microcycle the conclusion about

the character of structural and semantic relations of unassembled microcycle is drawn.

Key words: microcycle, unassembled, structural and semantic relations, Dovlatov

*О.Л. Лобова,
студент 5 курса АФ ННГУ (г. Арзамас)
Научный руководитель – Н.Е. Титкова,
к.ф.н., доц. кафедры
русского языка и литературы АФ ННГУ*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ
М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»
В ОДНОИМЕННОМ ФИЛЬМЕ В. КОТТА**

В статье предпринята попытка анализа фильма Владимира Котта «На дне», снятого по одноименной пьесе Максима Горького. Режиссер поместил горьковских персонажей в реалии современности, подверг значительной трансформации характеры героев, изменил их соотношение в образной системе, что открыло новые смысловые потенции в тексте пьесы.

Ключевые слова: русская литература, драма, фильм, интерпретация, трансформация образов

В 2014 году на большой экран вышел фильм «На дне» режиссера Владимира Котта. Основой сценария послужил текст одноименной пьесы Горького, мысль которого была сохранена, но спроецирована на современную реальность.

Котт не указывает точные координаты места действия. Известно, что события происходят на свалке, которую можно увидеть на окраине любого города России. Время действия определено как «наши дни», укладывающиеся во временные рамки от ближайшего будущего до совсем недавнего прошлого.

Современный мегаполис – это место для успешных и здоровых людей. Для них создаются тысячи квадратных метров удовольствия: салоны красоты, магазины, центры отдыха и развлечений... Все это доступно 97% россиян. Оставшиеся 3% вмещают в себя от 1,5 до 4,2 миллионов человек, и они бездомные [5]. В своем фильме Владимир Котт показывает, что в городах для них нет места.

В предвещающей действие ремарке к первому акту пьесы Максим Горький описывает типичную ночлежку начала XX века: «Подвал, похожий на пещеру» [1, VI, 247]. Слово «пещера» толкуется как «углубление, полое пространство под землей или в горном массиве, имеющее выход наружу» [4, 516]. Писатель помещает своих героев в закрытое помещение, практически под землю, будто бы они уже не люди, а насекомые, которым не нужен солнечный свет. Котт, напротив, предоставляет персонажам фильма, бомжам, огромное

пространство – раскинувшуюся во все концы свалку. С высокого мусорного холма открывается вид на городские высотки, но изображение словно подернуто пеленой – на фоне тонн отходов город кажется свалочным миражем. И Горький, и Котт сходятся в одном мнении: живущие «на дне» жизни люди перестали быть людьми, теперь это такие же отбросы, как просроченные продукты и сломанная техника.

Первые кадры фильма демонстрируют панорамные картины свалки, серой от пыли, где всегда шумно от работающих самосвалов. В минуты, когда машины уезжают за новыми порциями мусора, воздух звенит от криков вороньих стай, и отрывистое карканье напоминает кладбищенскую атмосферу. Каждое утро на свалке начинается с двух незыблемых традиций:

1) бомжи торопятся к раннему самосвалу, чтобы первыми обнаружить «помоечные сокровища» – еду, алкоголь, что-то, что можно продать;

2) на молитву выходит Татарин (Игорь Гаспарян). Для этого священного действия он где-то нашел коврик, который не использует больше ни для чего другого, но молится лицом не к юго-востоку, в направлении Киблы, а глядя на высотки большого города, словно там – новая святыня.

Потом начинается «трудовой день»: бомжи завтракают, чем придется, и уходят «на разбор» сортировать мусор. Работа идет вяло, так как «работники» устраивают частые перерывы, во время которых сидят и смотрят вдаль, на живой город. Думают ли они о чем-нибудь в такие моменты, неизвестно.

Владимир Котт не стал вносить радикальных изменений в список действующих лиц, но изменил их расстановку, выдвинув на первый план совсем других персонажей. Вместо Сатина первостепенное значение в фильме приобретают образы Анны и Клеща, Актера. Образ Луки получает новое воплощение.

Интересно представлена в фильме история Клеща (Юрий Лопарев) и его жены Анны (Тамара Цыганова). Клещ – трудяга, он постоянно занят делом, выпрямляет гнутые гвозди. Это действует на нервы остальным жителям свалки: непрерывный стук молотка служит им вечным напоминанием о собственном безделье. У Клеща же стимулом к работе выступает желание вернуться к нормальной жизни: «Кожу сдеру, а вылезу отсюда» [3]. Единственное препятствие – это болезнь жены. Для нее организовали отдельную «палату» в старом автобусе, чтобы не заразиться. Анна лежит лицом к окну, стонет и беззвучно открывает рот. Бомжи иногда останавливаются напротив ее

окна, смотрят на нее, как на рыбу в аквариуме, и со вздохом отходят. Когда стоны больной женщины становятся слишком громкими, Клещ с грохотом опускает ставень на окно, чтобы не видеть жену. Всем ясно, что ей недолго осталось жить, однако она все не умирает, чем изрядно утомляет мужа. Ближе к финалу фильма Клещ душил Анну, накрыв подушкой. Остается только предполагать, убил ли Клещ жену из-за жалости к ее страданиям или от желания поскорее покинуть свалку. Если к кому-то из обитателей свалки и закрадываются мысли, что Анна умерла не своей смертью, то их предпочитают держать при себе.

Когда Анна умирает, ее хоронят в наскоро сколоченном гробу на импровизированном кладбище. Оно располагается чуть поодаль от свалки. Естественно, на похоронах нет никакого священника, и погребальным обрядам нет места на помойке. На могилах нет крестов, вместо них в земляные холмики вставлены палки с комбинациями цифр. Палок много, и это говорит зрителю о том, что настоящие жители свалки не первые, а очередные.

Актер (Михаил Ефремов) очутился на свалке по простой причине – он «не вписался в современное искусство». В качестве жилища Актер выбирает большую железную клетку, символично отгораживаясь от остальных бомжей, подчеркивая, что он не из их компании. Ему доставались небольшие роли, что не мешало Актеру любить свою работу. В пьесе Горького особенно значимыми считаются монологи Сатина о правде и Человеке, но в фильме, выстраивая модель общения этих персонажей, Котт касается более тонкой проблемы. В уста Актера вложен монолог о современном искусстве. Режиссер заставляет зрителя сделать то, чего обычно все избегают: вынуждает прислушаться к словам грустного и пьяного бродяги. «Я всегда боролся за жизнь человеческого духа. Я требовал, чтобы были слезы, чтобы русский психологический театр был дом и храм. А сейчас что? Храм, и нет в нем человека! Это мода, пост-перепост-перемодерн! Они даже не знают, как это называть...» [3], – сокрушается плачущий Актер. Он вспоминает, как предал театр, начав сниматься в сериалах: «Денег было – как грязи тут. Хватало и на пожить, и на понты. Только в сериалах искусства нет, там – выработка. Цель творчества – самоотдача, но какая может быть самоотдача, когда ты штампы штампуешь!» [3]. Предательство не сходит с рук Актеру – он начинает пить и превращается в запойного алкоголика, за что его выгоняют со съемок и забывают о нем. Актер уходит на свалку, отказываясь от последнего, что у него осталось – своего имени, и это жжет его душу: «Знаешь, как это обидно – потерять имя? Даже у собак есть клички» [3].

Вера в лучшее возрождается в нем с появлением Луки. Он убеждает Актера в том, что всегда можно начать жизнь сначала. Актер

устраивается работать дворником, и судьба словно дает ему благословение на новую жизнь в виде найденной вполне приличной пары ботинок. Душевный надлом у героя случается, когда Актер видит всю тщетность и бесполезность своего труда: чисто выметенная аллея парка наутро опять превратилась в груды осенних листьев. Он срывается, разбрасывает листья, возможно, вспоминая слова Сатина о том, что ему никуда не деться со свалки, но потом берет себя в руки. Парковая аллея выметена до последнего листа, но тут на асфальт опускаются первые снежинки. Актер поднимает лицо к серому небу и предвидит долгие дни бессмысленной борьбы с природой, однако он не готов так легко отказаться от возможности возродиться.

Банальность и глупость как главные характеристики массовой культуры в полной мере раскрывается в конце фильма. Все смотрят по найденному на помойке телевизору юмористическую передачу. На маленьком экране актер читает монолог Гамлета, а две кумушки перевирают его слова. В какой-то момент актер уступает и включается в абсурдную игру, а камера показывает смеющихся до слез людей в зале. Смеются и обитатели свалки. Актер приходит в замешательство: он сбежал от телеиндустрии на помойку, но и там не нашел покоя, не спрятался от своего врага. Он видит себя в своем телевизионном коллеге, сначала сочувствует и разделяет его бремя непонятого таланта, а потом преисполняется отвращения к продавшемуся ради популярности служительно искусству. В этот момент он ненавидит зрителей, приходящих в восторг от тупых шуток, актера, подыгрывающего залу, и себя, потому что видит в этом представлении свою собственную историю предательства театра. Чувство прекрасного невозможно утратить, и Актер переживает подлинную муку, видя, во что превратилось искусство. В душе Актера происходит настоящий армагеддон: в битве искусства (добра) и масс-медиа (зла) побеждает последнее. Актер не может жить в мире, который потешается над святыней, и вешается на единственном дереве под искусственные аплодисменты, завершающие ТВ-шоу.

Самым значительным трансформациям в фильме подвергся образ Луки. Читатели привыкли представлять этого персонажа как доброго и мудрого старичка, тонко чувствующего чужую боль, способного ободрить, утешить и обнадежить. Лука Котта (Семен Трескунов) в прямом смысле слова сваливается на обитателей помойки: его привозят на самосвале, где он прятался в куче мусора. Василиса требует его паспорт, но Луке еще нет 14 лет. Владимир Котт приводит на свалку не мудрого старца, а ребенка, жизненный опыт которого оказался не менее богатым. Свое новшество режиссер объясняет тем, что для него «было важно, чтобы среди взрослых

людей появился чужой, который начал бы их тормозить, заставил бы говорить их о чем-то настоящем, ... старик или взрослый будет человеком из того же, знакомого мира» [2]. Луку не воспринимают всерьез, но втайне пользуются его советами, удивляясь, что они дают результат. Он выслушивает бомжей, помогает им высказаться и прийти к правильным выводам (Пепел получает расположение Натальи), указывает на возможности исправить свое положение, вызывает к лучшим человеческим качествам (предотвращает драку Пепла с Костылевым, напоминая последнему добрые слова матери из детства).

Котт снова делает отступление от пьесы, вкладывая в руки Луки мобильный телефон с камерой. Мальчик снимает на первый взгляд незначительные, но на самом деле очень важные моменты:

1) откровенный и оттого особенно философски значимый монолог Сатина о Человеке и себе, как человеке, отчасти объясняющий положение героя: «А работать для чего? Чтобы быть сытым? Человек выше этого!». Сатин произносит его в сильном алкогольном опьянении, покачивая усыпанным свежими кровоподтеками лицом;

2) первую за много лет улыбку Анны, которая, казалось, разучилась улыбаться;

3) любимое стихотворение Актера, которое он не мог вспомнить. Ролик с Актером, декламирующим строки из «Гамлета» («Каким ничтожным, плоским и тупым // Мне кажется весь свет в своих стремленьях!» [6, 25]), показан зрителю только после его смерти.

Лука организывает небольшой танцевальный вечер у костра, чтобы жители свалки вспомнили о нормальной, культурной жизни. Они медленно вальсируют под хит 90-х с символичным припевом: «Вместе мы не случайно, // Знаем мы тайны грез. // Но после нашей встречи // Все будет всерьез» [3].

Но в какой-то момент и Луке становится туго. Мальчик уверен, что Кощей «помог» Анне умереть, и тяжело переживает ее смерть, потому что успел привязаться к ней. Камера показывает его маленькую, сгорбленную от горя фигурку на фоне мусорных гор. Ни у кого нет теплых слов для мальчика. Лука слишком мал для того, чтобы заботиться обо всем мире даже не смотря на свое огромное и доброе сердце, но, кроме него, на свалке некому этим заняться.

Лука исчезает так же внезапно, как и герой горьковской пьесы. С криками «Вася, не надо! Ты же хороший!» [3] Лука бросается разнимать сошедшихся в потасовке Пепла и хозяина свалки и попадает под удар заточкой, предназначенный Костылеву. Мальчик падает

замертво в полной тишине. Для него не организуют похорон, как для Анны. Бомжи во главе с Костылевым просто заваливают погибшего Луку мусором, как будто мальчика никогда не было. От него остается только мобильный телефон с видеороликами.

Так, Владимир Котт в фильме «На дне» рисует картину, сходную, на первый взгляд, с миром горьковской пьесы, но дополняет ее новыми оттенками смысла. На первый план режиссер выводит принципиально иные образы (Актер, Клещ, Анна) и дает новую трактовку образа Луки, благодаря чему освещаются новые проблемы, не только социального, но и культурного характера. Перед зрителем разворачиваются события мира, который в своем движении по законам абсурда дошел до крайней точки: где ребенок заботится о старших, где подлинное искусство уступает место штампам, где человек чувствует себя человеком только в состоянии интоксикации и за свое будущее борется, перечеркивая жизни других.

Список литературы:

1. Горький, М. На дне. / М. Горький // Горький М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1949 – Т. 6. – 684 с.
2. На дне (2014) // Вокруг ТВ. – 2014. – Режим доступа: http://www.vokrug.tv/product/show/Na_dne_2014/
3. На дне [Кинофильм] / реж. В. Котт. – Россия: студия «Твинди». – 2014.
4. Ожегов, С. И, Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Оникс, 2010 – 942 с.
5. Пункты помощи бездомным людям в Москве. Справка. / РИА НОВОСТИ – 2009 – Режим доступа: <http://ria.ru/spravka/20090601/172868682.html>
6. Шекспир, У. Гамлет, принц Датский / У. Шекспир // Трагедии. Комедии. Сонеты. – М.: ООО «Издательство «Эксмо», 2010 – 335 с.

Abstract

The article analyzes the Vladimir Kott's film "At the bottom", based on the play by Maxim Gorky. The director put characters in the realities of our time, was subjected to significant transformations of the characters, changed their proportion to the imagery that has opened up new semantic potency in the text of the play.

Key words: transformation of images, drama, Russian literature, interpretation

В.В. Матвейчук,
студент 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Н. Л. Зыховская,
к.ф.н., доц. кафедры русского языка и литературы ЮУрГУ

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ (ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА)»

Статья посвящена особенностям построения образной системы романа. Автор показывает, как Айтматов, изображая конфликт двух систем ценностей, изменяет своей традиции построения образной системы, трансформирует концепцию отрицательного героя.

Ключевые слова: Ч. Айтматов; образная система; конфликт систем ценностей; отрицательный герой; положительный герой

Чингиз Айтматов – писатель, чье имя сейчас известно всему миру. Он известен не только как блестящий художник родного Кыргызстана, по величине своего изобразительного таланта Айтматов стоит на одном уровне с классиками мировой литературы. В своих произведениях он всегда обращается к современности, стремится помочь человеку найти правильный путь к гармонии с миром и с самим собой.

Детство и юные годы Айтматова совпали с самыми тяжелыми для всего мира событиями XX века. Видевший глобальные разрушения, принесенные войной, и долгое восстановление страны после нее, писатель в своем творчестве изображает жизнь простого советского человека, мужественно справляющегося со всеми испытаниями. Герои Айтматова – это сильные личности с высокими устремлениями и целями, открытые душой всему миру и верные своим ценностям. Писателем создано немало замечательных персонажей, и в них во всей полноте воплотился дух целой эпохи.

Всех героев Айтматова можно разделить на положительных и отрицательных: он не создает персонажей, которых было бы сложно отнести к одной из сторон. И в этой традиции писателя заключается важная художественная идея – столкнуть лицом к лицу две стороны человеческой души. Нравственности и благородству человека противопоставлены низость, жестокость и слабость. В основе художественного мышления писателя – его гуманизм и необычайная вера в человеческий дух. Создавая положительного и отрицательного героев, Айтматов стремился воздействовать на читателя контрастом, он вложил в них свой взгляд на отношения добра и зла, добродетели и порока.

С этой точки зрения особый интерес представляет итоговый роман писателя – «Когда падают горы (Вечная невеста)». Здесь айтматовская традиция построения системы образов персонажей меняется. Всех героев произведения можно разделить на две группы в зависимости от того, какой нравственной позиции они придерживаются. Не совсем верным будет деление героев на положительных и отрицательных, так как не хорошие и плохие черты определяют их принадлежность к той или иной группе. Мы не можем назвать Айдану Самарову отрицательным персонажем, хотя она и совершает сознательно неправильный поступок.

В рыночное время можно добиться больших успехов, если быть в достаточной степени находчивым или циничным. Бизнес распространяется практически на все сферы жизни, и спрос есть на что угодно. Люди стали продавать даже то, что раньше преподносили в дар. В это непростое переходное время некоторые герои произведения смогли приспособиться, найти свою «золотую жилу», способ добиться власти и материального благополучия. Это успешный шоу-мен Эрташ Курчал, популярная певица Айдана Самарова, Таштанафган, получивший возможность взять «свою долю мирового капитала».

Айтматов создает новые типы людей: это холодные материалисты, находчивые дельцы, богатство и власть для которых стоит на первом месте. Все они готовы принести ради собственного успеха что-либо в жертву. Айдана вычеркивает из своей жизни бывшего возлюбленного и их общую возвышенную мечту. Эрташ Курчал готов ступать по головам, а Таштанафган – угрожать жизни людей. Автор изображает современных людей, с новой системой ценностей.

Очень важно в романе то, что его действие происходит в Кыргызстане, в восточной стране, а главными героями являются представители киргизского народа – народа, которому всегда были присущи поклонение силам природы и вера в ее могущество. Так что же изменилось в сознании «гордых горцев»? Что же происходит, если за столь короткое время человек, жизнь которого всегда была связана с природой, изменяет своим ценностям и распродает ее по частям? «Так стал Народ-Сын относиться к земле: это всего лишь сырой материал в переработку и продажу, а не мать-Родина...», – писал критик Георгий Гачев в своем предисловии к роману [1, 8].

Автором изображаются люди, чьи ценностные ориентиры изменились настолько сильно, что даже самое священное стало для них пустым звуком. Писатель-гуманист не может без тревоги смотреть на то, как меняется духовный облик человека в условиях нового

времени. Но им осуждается вовсе не представители киргизского народа, а все человечество. Сейчас эрташей курчалов и таштанафганов можно встретить где угодно. Все эти герои – «манкурты» нового времени, они забывают о том, что действительно важно, и постепенно утрачивают свою человечность.

Сама концепция отрицательного персонажа в итоговом романе Айтматовым трансформирована. Герои принимают серьезные и рискованные решения, заранее зная о последствиях, но они оправдывают себя. Каждый считает, что у него не было выбора, но этот выбор все же есть: не сдаваться перед лицом трудностей и продолжать бороться. На самом деле герои оказываются слишком слабыми, неспособными выбрать сложный путь. Они предпочитают отдаться течению, а не плыть против него. Поэтому система ценностей нового времени подчиняет их себе, обещая им власть и успех, вовсе не требуя при этом долгого и самоотверженного труда. Достаточно один раз принести в жертву: чистую совесть, мечту или же любовь.

Персонажи Айтматова вызывают в читателе двойственное отношение к себе: мы чувствуем антипатию к ним, но в то же время каждого из них можем понять. Отрицательные герои романа «Когда падают горы» вовсе не такие злодеи, какие встречались ранее у самого Айтматова. Это слабые люди, которые признались самим себе в этой слабости, в своей неспособности преодолевать препятствия, трудиться, бороться за мечту, и позволили действительности «переделать» себя.

Совершенно другими являются Арсен Саманчин и Элес. Это романтики, люди с возвышенными целями и устремлениями, оказавшиеся лишними для того времени, в котором живут. Мир не нуждается в их правде: у него свои интересы. Зачем нужна Айдане Самаровой опера о Вечной невесте, если та не принесет ей популярности и богатства? Она не хочет «плакаться по романтизму и ходить с протянутой рукой» [1, 129]. Выбирая последнее между сохранением человеческого достоинства и успехом, айтматовские персонажи не нуждаются в обличителях собственных недостатков и пороков. Поэтому Арсен Саманчин и становится изгоем.

Но не только общество изгоняет его: он не может мириться с происходящим и уходит сам. Предательство возлюбленной заставляет главного героя видеть только один выход, даже несмотря на то, что он противоречит его характеру и убеждениям, – убить соперника и себя самого. Арсен Саманчин не может смириться и с необходимостью подчиняться интересам «рыночных богов». Он отказывается от участия в ужасном плане Таштанафгана – и это стоит ему жизни.

Айтматов всегда был художником контрастов, он не изменил своей манере и в этом произведении. Не материальное благополучие

на первом месте у Арсена Саманчина и Элеса. Они остаются верны своим высоким идеалам и мечтам. Только эти герои осознают всю опасность того, что происходит, видят катастрофу, к которой приближает человека его торговля собственными чувствами, природными богатствами. «Так бывает, когда в горах срывается лавина, – все уходит в пропасть вместе с ней, и только несколько птиц успевают спастись, взлетев», – говорит Таштанафган, считая, что именно он может быть такой птицей, что приближающаяся «пропасть» – это бедность [1, 167]. Но на самом деле главная опасность для людей – это духовное обеднение, а вовсе не материальное.

Арсен Саманчин, являясь главным героем произведения, наделяется способностью выражать авторскую идею. Но в романе есть еще один персонаж, привлекающий внимание читателя не меньше, чем Арсен. Особенно ярок и необычен образ Жаабарса, судьбе которого посвящена вторая сюжетная линия произведения. Перед нами – гордый и сильный хищник, отвергнутый своей барсихой и изгнанный из стаи.

Все образы животных, созданные Айтматовым, антропоморфны: им свойственны многие качества человеческой психики, и чувства захватывают их с той же силой. Особенно важно для понимания образа Жаабарса обратить внимание на то, как именно писателем изображается его внутренний мир. Если не знать, что речь идет о звере, создается впечатление что перед нами человек, возможно, сам главный герой, настолько похожи чувства Жаабарса и Арсена Саманчина. И человек и барс действительно чувствуют одно и то же. Их судьбы необычайно схожи: оба преданы возлюбленными и одиноки. Два совершенно разных на первый взгляд существа проживают одинаковые жизни, а под конец судьба сводит их в одном месте. Создавая образ зверя, чья жизнь станет повторением жизни главного героя, а сам хищник – его двойником, Айтматов мастерски вплетает в канву произведения одну из своих любимых идей – связанность человека с природой, инстинктивное подчинение ее законам, взаимозависимость природы и человека.

Тяготение автора к изображению внутреннего мира человека является одной из главных особенностей поэтики Чингиза Айтматова. И роман «Когда падают горы» в этом плане занимает особое место в творчестве писателя. Образная система произведения представляет собой картину жизни человека, в которой изображены все его стороны, как положительные, так и отрицательные. Перед нами предстают совершенно разные характеры, воплощающие в себе высокое или низкое, вызывающие глубокую антипатию или восхищение. Но в этом произведении соотносятся не только нравственность и порочность, светлые и темные стороны души. Здесь перед

нами развивается конфликт человека и действительности, человека и новой эпохи, сталкиваются противоположные взгляды на мир. Айтматов знакомит нас с героем, которому есть что сказать человечеству и своему времени. А также он представляет нам героя, меняющегося под давлением этого времени, забывая при этом о духовных ценностях; подчиняющегося в своей слабости условиям, которые диктует действительность.

В мыслях Арсена Саманчина все время возникают такие понятия, как новое время, судьба, рыночная эпоха, рыночные боги. Айтматовские персонажи настолько сильно связаны со своим временем, их судьбы настолько подчинены его влиянию, что в романе можно ощутить присутствие еще одного героя – действительности. Она, подобно кукловоду, подчиняет себе одних, и наказывает других – не желающих подчиниться ее власти. Айтматов в своем последнем романе создает не только образы людей с разными системами ценностей, но и образ новой эпохи, могущественного «рыночного бога», который стремится подчинить человека своей власти.

Список литературы

1. Айтматов, Ч. Т. Когда падают горы (Вечная невеста): Роман, повесть, новелла / Ч. Т. Айтматов; предисл. Г. Гачева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 480 с.
2. Акматалиев, А. А. Чингиз Айтматов: Человек и Вселенная: монография / НАН Кырг. Респуб. – Б.: Илим, 2013. – 576 с.
3. Воронов, В. И. Чингиз Айтматов: Очерк творчества / В.И.°Воронов. – М: Советский писатель, 1976. – 232 с.
4. Лайлиева, И. Д. Традиции русской классической и мировой литературы в киргизской прозе: дис. ... д-ра филол. наук / И.°Д.°Лайлиева. – Б., 1995. – 304 с.
5. Лебедева, Л. И. Повести Чингиза Айтматова / Л. И. Лебедева. – М.: Худ. литература, 1972. – 77 с.
6. Смирнова, А. И. Онтологическая поэтика Ч. Айтматова / А.И.°Смирнова // Филология и культура. – Казань: Изд-во КФУ, 2014. – № 1 (35). – С. 208–214.

Abstract

The article discusses the features of the novel composition of images system. According to the Aitmatov's representing of the conflict between two value systems, the author of paper shows how changes writer's tradition in the constructing of the images system and transforms conception of negative character.

Key words: Aitmatov; system of images; conflict of value systems; negative character; positive character

И.Ю. Менищикова,
студент 3 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – М.Л. Бедрикова
к.ф.н, доц. кафедры литературы МГТУ

АНТИВОЕННЫЙ ПАФОС ПРОЗЫ Г. БАКЛАНОВА РУБЕЖА XX - XXI ВВ.: ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ

В статье исследуется поздняя проза Г.Я. Бакланова, развивающего традиции русской психологической прозы. Автор художественно постигает психологию человека на войне, судьбу молодого поколения.

Ключевые слова: военная проза, судьба поколения, Г.Я.Бакланов

Война не обошла ни одну семью в Советском Союзе, поэтому абсолютно все должны понимать, что мы дети и внуки настоящих героев, тех, кто совершил чудо Великой Победы и спас свою Родину. Мы должны знать, какое прошлое нам вручили предыдущие поколения и не имеем право забывать о страшных событиях сороковых годов прошлого века. Григорий Яковлевич Бакланов сумел написать такие книги, которые помогают понять многое из истории сороковых. Но даже одной сотой правды хватает, чтобы почувствовать масштабность трагедии. После прочтения произведения Бакланова читатель постигает ужасы войны, начинает по-другому смотреть на мир, на историю Родины.

На рубеже веков творчество крупнейшего военного прозаика Г.Я. Бакланова обогащается новыми темами, образами. обстоятельный анализ прозы писателя был проведен в 1980–1990-е гг. А. Бочаровым, В. Кондратьевым, В. Курбатовым. В начале XXI века не утратили значения идеи писателя-фронтовика. Гуманистические аспекты военной темы Бакланов поднимает в повести «Навеки – девятнадцатилетние». Образ ровесника автора Володи Третьякова, одного из лейтенантов Великой Отечественной войны, изображается в аспекте проблемы «человек и история». Для Бакланова в судьбе Третьякова соединились воедино вопросы личной ответственности каждого человека за судьбу своего Отечества, и более того – за мир на земле, а также проблемы нравственного выбора, исторической памяти. Многие мои ровесники не знают печальной правды о батальонах, ротах, которые отправлялись на верную смерть в суматохе первых дней, недель, месяцев войны, о фактах предательства среди командующего состава. Моему прадеду- фронтовику было невыносимо больно рассказывать, *что* он пережил. Человек, прошедший

войну, почти никогда не рассказывал о настоящей войне. Даже само слово «война» неизменно вызывало слёзы. Бакланову как фронтовику, конечно, было многое известно о психологии человека на войне.

Пронзительно звучит главный мотив всего его творчества в поздних произведениях – мотив неповторимости каждой человеческой жизни [2, 23]. Володя Третьяков размышляет о причинах возникновения войн (в главе 12-й), о неизбежности смерти, человеческих потерях (главы 5-6), о бесценности дара жизни (в главе 21-й). В. Кондратьев не случайно назвал «Навеки – девятнадцатилетние» повестью – реквиемом: у бойцов, которые отбили наступление фашистов весной 1944 г., тоже была единственная жизнь.

В 2000-е годы Бакланов осмысливает указанные проблемы на новом уровне, учитывая жизненный опыт нескольких поколений. В 1990-е гг. писатель задумывается о «механизмах» современных войн, о бездуховности общества потребления, жестокости и фальши, о милосердии, о жизни и о любви. Эти вопросы Бакланов художественно постигает в рассказе «Нездешний». Главный герой – молодой военный журналист Пал Палыч. Он приезжает в отпуск из воюющей Чечни домой, в Москву. Пал Палыч попадает в родную среду, но вдруг осознает невозможность возвращения в мирную жизнь. Ценности успешных друзей-телевизионщиков он воспринимает как фальшивые, а столичную жизнь, полную удовольствий, – как ненастоящую. Друзьям нет дела до человеческих страданий – Чечня с ее трагедией где-то далеко... Бакланов намеренно вводит натуралистические подробности: «Захваченных милиционеров и солдат, совсем молодых ребят, резали, как скот» [1]. Детализация подчеркивает бесчеловечность войны, помогает автору выразить свое неприятие жестокости. Пал Палыч все еще находится мысленно в ситуации боя. Так, одежда девушки из столичных знакомых напоминает «кадр» в череде военных эпизодов: «А еще одна – без шапки, вся навороченная, в распахнутой телячьей шубе: рыжая шкура белыми пятнами. Точно такого теленка, бело-рыжего, убило там при бомбежке, лежал, вытянув морду, из ноздрей натекла кровь, рога только-только обозначились» [1]. Натуралистические сцены есть способ заострить авторскую мысль – резкое неприятие кровопролития.

Герой рассказа «Нездешний» не может «вернуться» домой – это тревожное состояние военного синдрома. «Он было хотел купить этот журнал, и продавец заметил: “Самый свежий номер. Только что получили”. Но сопоставил, посмотрел, когда подписан в печать. Примерно в это время наши десантники попали в засаду в горах: туман был сильный» [1]. Война не отпускает своего свидетеля – всегда

является внезапно, в деталях. Пал Палыч отделяет свою мирную жизнь от военной, не хочет, чтобы его ассоциировали с боевыми действиями. Его душа разделилась надвое. Герой становится своим среди чужих, он и сам чувствует это. Изменяется отношение к лучшим друзьям, Пал Палыч дает каждому резкую характеристику: «Генка – урод, цирковой клоун таким себя не нарисует», «А Галка... Нет, когда привыкнешь к ней – вполне ничего, глаза, например», «Олег – один из...» [1]. Герой живет по другим законам и людей оценивает иначе. Только тот, кто видел смерть, как погибает ближний, пули свистят у самого уха, понимает ценность жизни!

«Круг» сытой московской элиты для Пал Палыча перестал быть «своим», теперь он обозначен словом «компашка», будто приятели – стайка мелких шакалов, которые кусают. Пал Палыч за весь свой короткий отпуск так и не смог выговориться, облегчить боль души. Только одна горничная из дорогого отеля, где остановились друзья, смогла хоть немного его понять, по-женски пожалеть. Но герой не привык, чтобы его жалели: «Паша встал, вдавил сигарету в пепельницу. Он терпеть не мог, когда его жалеют» [1]. Но женщина жалела его, как это делают только мамы, – тихо и убаюкивающе.

«Почему одни гибнут ни за что, видят смерть своих близких, а другие спокойно живут, радуются жизни и ездят развлекаться за город?» – словно бы спрашивает читателя автор рассказа. Почему рождается ненависть между людьми? Но не только сам Пал Палыч не понимает нынешней жизни, но и его друзья не принимают нашего героя: «Ты оттуда, ты еще весь там» [1]. И брат говорит: «Ты, правда, какой-то нездешний вернулся» [1]. Но и на войне Пал Палыч остаётся «нездешним», отрешенным: «– Ты чего такой сумрачный, Пал Палыч? – спросил оператор. – Дома побывал, радоваться должен, а ты вернулся как будто контуженный» [1]. Кажется, что герой потерял ориентир, отошел от одного берега и не может добраться до другого. Война в поздней прозе Бакланова изображается как страшное испытание для человеческой души. Героя произведения «Нездешний» можно назвать представителем «потерянного поколения» 1990-х гг.

Список литературы

1. Бакланов, Г. Я. Нездешний. Режим доступа: http://www.imwerden.info/belousenko/books/Baklanov/baklanov_nezdeshnij.htm
2. Бедрикова, М. Л. Величие Победы – в художественных образах (Об изучении прозы о Великой Отечественной войне в курсе «Русской современной литературы») / М. Л. Бедрикова // Пространство культуры провинциального города. Тыл – фронту: культурная память в контексте

современности : сб. материалов Пятой Всероссийской науч. конференции, посвященной 70 –летию Победы в Великой Отечественной войне. – Вып. 5 / под ред. Е. В. Малеко. – Магнитогorsk: Изд-во Магнитогorsk. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. – С. 20 – 24.

Abstract

The article deals with the novels by G. Baklanov and presents view as confession of the generation of 1940 and generation of 1990.

Key words: war prose, biography of the generation, G. Baklanov

Э.В. Пономарева
студент, 3 курс, ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Т. Ф. Семьян,
д.ф.н., проф. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ

РУССКАЯ МАНГА: ПОЛЕМИКА С КЛАССИКОЙ И НОВЫЙ ВИД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье Э.В. Пономаревой «Русская манга: полемика с классикой и новый вид художественного произведения» рассматривается опыт визуализации текста как особый вид творчества, полемичный классическим формам.

Ключевые слова: русская манга, визуализация, жанрово-стилевые особенности

Ускоренный темп современной жизни требует все большей скорости восприятия информации. А поскольку зрительная модальность в этом процессе первична, следовательно, лучшим способом распространения информации является визуальный. Произошёл визуальный поворот, визуализируются все сферы и литературная в частности. И на смену классическим формам текста со стандартом плотно заполненной страницы приходит текст визуально активный, в том числе креолизованный.

Такой текст находится в полемике с классическими формами, входит в противоречие с традиционными способами его восприятия, поскольку при чтении классического текста срабатывают определённые психофизические процессы – а именно возвратно-поступательные движения глазами, которые соответствуют линейному типу мышления классической эпохи 19 века. При чтении комиксов, манги работают другие механизмы. А именно нелинейный способ чтения, когда глаз вынужден воспринимать текст и картинку как единое целое.

Искусство манги в русской культуре развивается волнообразно. Можно говорить о том, что всплеск этого вида творчества приходится на период с 2009 по 2014 годы. Именно тогда вышли альманахи русской манги серии «MNG» [3]. Прежде всего, стоит говорить о том, что, несмотря на очевидность манги как явления, теоретические взгляды на этот вид творчества разнородны [6].

Исследований этого вида искусства не так много. Сложилась тенденция, в рамках которой манга не определяется как литературный жанр, а характеризуется как вид творчества, явление массового

искусства, соединяющие в себе принципы изобразительного искусства и литературы, обладающие собственными сюжетами, темами, и отсюда – жанровыми разновидностями [1, 7].

Генетически манга восходит именно к японской живописи XII века: ее первые образцы – это бумажные свитки с рисунками тушью и подписями к ним. В процессе ослабления тенденции изолированности традиционного японского искусства японская манга стала ориентироваться в том числе и на западные европейские каноны (пропорции и цветовое оформление) и приобрела популярность среди молодого поколения. В 80-е – 90-е годы XX века интерес к ней в самой Японии угас; отчасти это было связано с тем, что издатели стали ориентироваться на экспорт этого искусства в США и Европу. Бывший премьер-министр Японии Таро Асо, поклонник этого искусства, посчитал экспорт манги «одним из способов вывода страны из экономического кризиса и улучшения его имиджа на мировой арене» [7]. Этот расчет оказался очень точным, так как манга, с одной стороны, оказалась ориентирована на западного и европейского читателя, являющегося приверженцем традиционного книжного формата и, следовательно, она соответствовала ожиданиям молодого читателя, пришедшего в магазин именно за книгой. С другой стороны, этот читатель получал в руки вид облегченного чтения, соединенного с процессом рассматривания, что не могло не радовать аудиторию, привыкшую к зрелищным формам кино и телевидения и стремящуюся взять паузу в процессе чтения традиционных линейных и вербальных текстов. Молодой читатель, привыкший к ускоренному темпу восприятия информации, готов был платить за нескудные упрощенные книги, в которых картинка чередовалась с текстом и очень активно вовлекала читателя-зрителя в изображаемый художественный мир.

Это был очень точный и эффективный коммуникативный расчет, в котором, однако, нельзя не отметить уязвимых сторон: ориентация на упрощенность восприятия привела к подмене воображения на изображение, связанное с тем, что читателю не требуется вступать в акт сотворчества, когда ему до мелочей изобразили все, о чем рассказывается. В этом обстоятельстве кроется причина скепсиса литературоведения как части серьезной литературы по отношению к манге. И в этом же обстоятельстве, а также адаптивности форм манги под запросы разных культур, разных поколений, разного уровня эстетических притязаний, в видимой легкости ее создания и близости форм, знакомых и привычных с детства (соединение текста и иллюстрации, текста и рисунка, рисунка

и текста), причина коммерческого успеха искусства, представляющего массовую культуру.

Если анализировать историко-литературную закономерность распространения манги в Америке, после – в Европе, а затем – в России, можно прийти к выводу о том, что всплеск этого явления в конкретных культурах происходит, как правило, на сломех эпох, в порубежные периоды, когда искусство становится не только способом нахождения ответов на жизненные вопросы и вызовы, но и способом ухода от них. Эта гипотеза подтверждается жанровой палитрой (и соответственно жанровым содержанием) данного вида искусства, которая во многом полемизирует с жанровыми канонами и приоритетами, принятыми в классике [7]. К наиболее распространенным жанрам относятся жанры, апеллирующие к модели фэнтези, детектива, анималистическим жанрам, научной фантастике, пародийно-юмористическим, приключенческим, романтическим, сказочным (*maho-shojo* – перевоплощение). Целый ряд жанров ориентирован на эстетизацию категории ужасного (трэш, ужасы, вампиры, *gigo*, триллер, апокалиптические и др.). Ряд жанров и жанровых форм имеет очень точную адресную установку, которая отражается и в оформлении издания, и в расстановке продукции на книжных прилавках: *joursei* – жанр для женщин от 18 лет; *идолы* – жанр, изображающий звезд музыкального бизнеса; *supokon* – спорт; притягательность манги для подростков, юношей и молодежи заключается также и в том, что в ней практически нет запретных тем: значительное количество индустрии манги апеллирует к низовой части культуры; ее обслуживают такие жанровые разновидности, как «лоликон», «сёдзе» и «сёдзе-ай», «сёнэн», «сёнэн-ай», «хентай», «эччи», «ёри», «яой» [5].

Несмотря на популярность этой части искусства манги, нельзя говорить о том, что именно это определяет ее длительную популярность: интерес к запретным темам быстро угасает, и опрометчиво было бы делать на него долгосрочный расчет. Как показывает рынок манги, наибольшим спросом, особенно у подростковой части как основной аудитории русской манги, пользуются жанры, связанные с классическими, ставящими в центр произведения вопросы о взаимоотношениях человека и общества, человека и времени, человека и человека. Именно детективы, драмы, киберпанк, комедия, повседневность, приключения, романтика в традиционном смысле наиболее востребованы российским читателем и, соответственно, деятелями индустрии российской манги начала XXI века.

Произведения, выходящие в серии MNG – и писателями, и издателями осмысляются как лабораторный опыт: не имевшие аналогов в классической культуре, в 21 веке в России манги создаются и печатаются практически синхронно. Именно этим, а также новизной этой традиции для русской культуры, объясняется эстетическое несовершенство произведений, о которых говорят и издатели, и сами авторы.

Сюжетные иллюстрации – практически являются раскадровкой сюжета. И если в классическом произведении книга считается через осмысление вербального содержания, то в манге в ряде случаев вербальный компонент может носить характер подчиненного, либо вовсе отсутствует. Наши выводы основаны на изучении не только истории и теории манги, но и на анализе трех выпусков альманаха русской манги. В первом из них представлено 14 произведений в жанре «сёдзэ» [2]. Несмотря на следование канону этой культуры, каждое произведение все же несет на себе отпечаток изобразительной авторской манеры участников альманаха.

«Симфония для Виолетты» Натальи Ререкиной – это мистическо-романтическая история соприкосновения с прошлым, история любви, накладывающаяся на сюжет обретения необычного музыкального инструмента. Смысл этой красивой истории, наполненной романтическими деталями, сводится как раз не к обретению волшебной вещи – чудесной виолончели из прошлого, сделанной мастером для своей возлюбленной, а в обретении себя, в вере в свои силы. Неслучайно в сильной позиции произведения – в его финале – на первый план выступает не рисунок, а текст, в котором соединяются риторические вопросы и умозаключения, требующие от читателя додумывания и опровержения: «Сыграть по-настоящему прекрасную музыку... Но как же это сделать?../ Как взять себя в руки... Как идти к своей цели?../ Хватит ли у меня сил, чтобы не упасть на том пути?../ Все это кажется таким невозможным...»

Второе произведение этого альманаха «Наследие» Elruu способно опровергнуть представление о манге как о синтетическом виде искусства и акцентирует его визуальную составляющую, так как если текст в манге без графического компонента невозможен, то графика без текста допустима: в этом случае аналитически соединенные воображением читателя рисунки представляют собой невербализованный текст.

«Форте-элегия» авторов Цветок Китаи и Юмена – парапсихологическая история молодых людей, призванная ответить на

необычный вопрос, вынесенный в начало произведения: «Сколько можно убить ради того, кого любишь? Ради того, кто не любит тебя?»

«Карамельки» Алины Мардьяровой – примитивная история о внутреннем преображении личности как способе противостояния неблагоприятным обстоятельствам (девушка находит в себе силы хорошо выглядеть и жить дальше, несмотря на предательство возлюбленного).

Мистическая «лунная история» в произведении Юки Тэнго «Свет Луны», рассказывающая о судьбе потерянной героиней сестры-ангела, сопровождается романтическими полупрозрачными рисунками, наслаивающимися друг на друга как мир рационального и иррационального. На аналогичных принципах строится весь первый выпуск, адресованный женской аудитории.

Расчет на мужскую часть аудитории становится очевидным уже при графическом анализе шестого выпуска. Яркая графика с доминирующим черным, жесткая штриховка, агрессивность рисунка, шрифтового оформления (использование готического шрифта, размашистых надписей и др.), наличие детективных сюжетов, сцен насилия, драки, погони, множество атрибутов «мужского» мира, оружия, машин, техники, специфическая подача сюжетов, особенности иронически-саркастической интонации самого рисунка – то, что делает адресный расчет альманаха очень точным и легко определимым. Знакомство с текстом лишь убеждает в правильности предположений. Безусловно, в большинстве случаев выходит изображение, так как собственно литературная основа скорее выступает функцией интонационного сопровождения, аранжировки рисунка, что предельно отличает мангу от классического произведения.

В качестве эксперимента и одновременно доказательства приведем фрагмент вербального текста произведения «Страшная маска» Акеета, открывающего этот альманах:

«Р-Р-Р-А-А-А! – Ну почему это происходит именно со мной?! / А-А-А!! Ненавижу ссоры! / Ненавижу драки! / Р-Р-Р-А-А-А! / ТОП / ТОП / ВЖИХХ / ПРЫГ / ? / ! / КУВЫРК / ? / ! / БАЦ / ШМЯК / ыть! / !!! / ... / А-А-А-А! А-А-А-А! НЕПРИЯТНЕНЬКО, ПРАВДА?...» [3, 97–12]/

Таким образом, анализ наиболее известных альманахов русской манги, выпущенных с 2009 по 2014 год, позволяет сделать выводы о том, что из всех жаровых форм, предлагаемых исходной традицией, русская манга выбирает максимально адаптированные к принятым в русской культуре. Как правило, это новеллы, соотносимые с поэтикой романтической истории, психологического рассказа, детектива,

авантюрного повествования, мистического сюжета, но так или иначе все они, несмотря на необычную для классики технику и смещение акцента на визуальный компонент, акцентирует внимание на проблеме поиска смысла в реальности, в своих поступках, на выстраивание безболезненных отношений с миром и не уходу, а, напротив, интересу к его разным граням. Можно прийти к заключению, что на уровне внешнего восприятия – это полемика с классикой, на уровне содержания и форм – это продолжение ее традиций.

Список литературы

1. Деркач, Ф. Манга. Отличительные особенности / Ф.°Деркач // Изд. Вестник Иркутского государственного университета – 2003. – №3.– Режим доступа: <http://www.susi.ru/manga>
2. MNG. Альманах русской манги. Вып. 1 – Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2011. – 256 с.
3. MNG. Альманах русской манги. Вып. 6 – Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2013. – 264 с.
4. MNG. Альманах русской манги // Фабрика комиксов. – Режим доступа: <http://comics-factory.ru/mng>
5. Словарь аниме-терминологии // MiukiMikado. Виртуальная Япония. – Режим доступа: <http://miuki.info/2013/03/slovar-anime-terminologii>
6. ЮкиМагуро. История манги в России / YukiMaguro // Мангалекторий. – Режим доступа: <http://mangalectory.ru/glossary/ml1665>
7. Японская манга // Режим доступа: <http://art.ioso.ru/wiki/index.php>

Abstract

In the article "Russian manga: debates with classical literature and a new type of work of literature" by Elina Ponomareva there is considered experience of text visualization which can be examined as a particular type of art, that's why can differ from classical forms and argue with them.

Key words: russian manga, visualization, genre and style features

З.С. Потапова,
аспирант 2 курса, ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Е.В. Пономарева
д.ф.н., зав. кафедрой
русского языка и литературы ЮУрГУ

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА М. ВЕЛЛЕРА

Статья посвящена исследованию жанровой природы циклов М.Веллера «Легенды Невского проспекта», «Фантазии Невского проспекта», «Легенды Арбата», «Укуситель и укусомый». В работе представлен анализ циклов, а также произведений, включенных в него.

Ключевые слова: цикл, циклизация, жанр, малые жанры

Циклические формы, оставаясь актуальными на рубеже XX–XXI веков, испытывают трансформации в жанровом отношении. Авторы продолжают обращаться к художественному единству как мобильной, фрагментарной и в то же время целостной форме, наиболее подходящей для освещения острых проблем современности.

М. Веллер, создавая художественное целое, дает ему жанровую маркировку, обозначая все входящие в него произведения как легенды или фантазии, благодаря чему реализуется один из важных циклических принципов: мы можем говорить о создании художественного единства на основе общности жанра.

Однако, несмотря на общее жанровое определение, в «Легенды Невского проспекта» включены произведения различной жанровой природы. Таким образом, мы имеем дело с синкретичным жанром. В первую очередь в тексте обнаруживаются легенды, «Саги о героях», «Байки скорой помощи». У данных жанров есть общая черта, позволяющая возводить их к легендам: некая народность, изустность, допуск принципов условности изображения; претензия на универсальность.

Анализ цикла «Легенды Невского проспекта» демонстрирует, что функции доминантного жанра выполняют легенды, не случайно это жанровое обозначение зафиксировано в заглавии. Однако необходимо отметить, что цикл все же является полижанровым образованием, включающим в себя 3 основных жанра (легенды, саги, байки) и вплетения в виде анекдотов, сказочных мотивов, восходящих к единому корпусу фольклорных жанровых форм.

Особенность и в то же время отличие от предыдущего художественного единства прослеживается в циклах «Легенды

Арбата» и «Фантазии Невского проспекта». Произведения, которые составляют микроциклы, имеют единую жанровую природу. Таким образом, подциклы образуют моножанровое единство.

Цикл М. Веллера «Укуситель и укусомый» являет собой новый тип жанрового единства в творчестве писателя. Цикл разбит на 6 подциклов (внутренних циклов):

- «Ящик для писателя»;
- «Служили два товарища, ага!»;
- «Укуситель и укусомый»;
- «Блым-блым-блым»;
- «Долина идолов»;
- «Песнь торжествующего плебея».

Третий из которых повторяет заглавие художественного единства, что характерно для типа художественного целого в творчестве М. Веллера. Каждый внутренний цикл (подцикл) включает в себя от 3 (в третьем подцикле, что позволяет называть его мини-циклом) до 7 произведений. Включенные в цикл произведения имеют интересную, не характерную для стиля автора жанровую природу. По форме произведения напоминают рассказ – повествование от первого лица, описание одного случая, небольшой объем, «сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром» [1]. Однако по содержанию произведения тяготеют к публицистическим жанрам (памфлет, газетная статья, очерк).

Можно выделить следующие особенности малого жанра в цикле «Укуситель и укусомый»:

- биографичность, рассуждения повествователя;
- небольшой объем произведения (примерно 5–10 стр.);
- публицистичность, документальность.

Введение в текст моментов, касающихся личной жизни знаменитых людей, не общепризнанные истины, то, что кажется неизвестным широкой публике. Автор как журналист это «раскапывает» и обнажает. В то же время раскрывается то, что интересно народу, иначе не возникнет доверие к информации. По Веллеру, главная черта, которой должно обладать произведение, – это достоверность.

Обращает внимание на себя такая черта «рассказов» как отсутствие сюжета. Однако это не приближает текст к публицистическому. Можно выделить множество примеров научности или псевдонаучности текстов. Автор будто создает научный трактат,

находящийся на стыке нескольких дисциплин: философии, литературоведения и культурологии.

В то же время М. Веллер не уходит от назидательного пафоса. Он пишет «учебник» для посвященных, желающих стать литературоведами или писателями. Для этого он использует специальные термины: дюдик (арго – детектив), деструктивность текста, героизация, интродукция и др.

Автор, в данном случае, демиург. Он один знает, как можно стать настоящим творцом, писателем. Он знакомит с лучшими писателями свою читательскую аудиторию, показывая, на кого необходимо равняться, при этом иногда взрывая стереотипы, раскрывая подробности из жизни и творчества писателей и поэтов, которые разрушают их авторитет:

«В Восемнадцатом году Горький жутко каялся в юном кретинизме, а в тридцатом пошел в услужение разбойнику Челкашу и шулеру Сатину. <...>

Даже скучно повторять о депрессивных ничтожествах великого художника Кафки, психически неадекватных ничтожествах великого художника Камю и грязных мерзких ничтожествах великого художника Миллера» [2, 134].

В тексте можно выделить следующие черты научного жанра.

1. Заключение текста в скобки, комментарии для послушного читателя-ученика:

«Млеет гордо, что (см. выше – слава и деньги) из ящика своего может менее телевизионного писателя прославить» [2, 52].

2. Будто о главах «учебника» говорят названия. Такие заголовки (с небольшими оговорками) можно было бы подсмотреть в параграфах учебных пособий:

«Стиль» (1 подцикл);

«Красная редактура» (2 подцикл);

«О психосоциальной сущности новояза» (4 подцикл);

«Культура как знаковое поле» (5 подцикл);

«Катарсис» (6 подцикл).

3. Можно отметить, что для автора подобное творение – это способ охарактеризовать нынешнюю эпоху, современный литературный процесс; классифицировать принципы и приемы, направления. Об это свидетельствуют теоретизирование, фразы, будто приведенные из научных статей.

«Меньшинство оформляет рождающиеся мысли, образы, коллизии в связные слова, предложения, абзацы, законченные отрывки – жизнеподобные изложения событий. События могут быть

реальными, частично вымышленными – это уже следующий вопрос». [2, 87].

4. Следующей особенностью с точки зрения визуального оформления является рубрикация. Автор дробит свои мысли, идеи и умозаключения не просто на абзацы, но и отделяет их нумерацией, тем самым подчеркивая разные стороны рассматриваемого им вопроса.

«1. <...>.

11. А что главное? А очень просто. Есть древняя истина: человек надо знать три вещи – как он родился, как он женился и как он умер. <...>

г). Личные встречи с самыми главными людьми твоей жизни» и т. д. [2, 202].

5. Этот способ позволяет классифицировать, систематизировать знания, которые Веллер надеется передать читающему его молодому поколению (в «Молодом писателе», «Как писать мемуары» и др.). Дробя фразы нарочно, автор будто использует мнемонический прием, приближая текст к речевке, которую лучше запомнит читающий.

«Пиши короткими фразами.

Избегай банальностей и штампов.

Избегай красивостей». [2, 168].

6. Черты учебника-самоучителя

В цикле рассказывается не просто о литературоведческих терминах, законах и теориях, но и о том, как их использовать: методика, путь достижения цели. Веллер проводит мастер-классы для читателя, желающего стать писателем: «Как писать мемуары» (1^оподцикл).

7. Обращение к читателю.

Рождается ощущение присутствия «учителя», который рассказывает все о профессии.

«Чего вы хотите? Вы вознамерились написать мемуары». [2, 296].

8. Выделение шрифтом (жирным, курсивом, разреженным).

«Первым (способом – *прим. наше*) назовем о п и с а т е л ь н ы й». [2, 44].

9. Вопросно-ответная форма (детский учебник или научно-популярная литература).

При этом ответить должны читатели. Поставленные вопросы не риторические, но автор не собирается давать на них ответы, он готовит читателя к размышлению.

«Сколько лет ему было при встрече, в это время? Толстый или худой, сильный или слабый? <...> А чем он вообще выделялся среди других, преобладание какой черты и сделало его крупной фигурой?

То есть. Словесный портрет» [2, 65].

Писатель в этом цикле ориентирует читателя на практику, поэтому цикл нельзя сравнить с формальным, написанным «сухим» языком учебником, хотя необходимо признать, что черт данного стиля (научного и научно-популярного) больше, чем каких-либо других. Автор учит формулам, моделям.

«Достаточно подметить две–четыре характернейшие детали – остальное можно подгонять под этот своего рода модуль [2, 73].

Михаил Веллер будто дает задание, которое чуткий читатель должен выполнять, уже в уме набрасывая свое произведение, тренируя фантазию.

Циклу свойственны фамильярность автора по отношению к народу, другим писателям-соратникам, читателям, грубые фразы, обращения, вопросы. Так повествователь «возвышается», зарабатывает авторитет. Он придерживается принципа жесткого обучения, навязывания и укоренения собственной точки зрения.

«Пиши о деньгах, о сексе, о выпивке, о проделках и слухах. Пиши так, как если читатель – твой собутыльник на ночной кухне». [2, 146].

Таким образом, суммируя анализ деталей каждого отдельного произведения, мы приходим к выводу, что в произведении «Укуситель и укусомый» можно найти следующие черты, которые объединяют входящие в него истории в целое, скрепляющие все рассказы (параграфы, мастер-классы).

В первую очередь, это стиль повествователя. Во всем цикле можно найти приметы научного стиля, как на формальном уровне: примеры, форма, стандарты, так и на ментальном: поучительность, назидательность, психологические приемы.

Присутствие автора-творца, созидателя в каждом произведении говорит о едином главном герое (в данном случае, герой – это и повествователь, он действующее (думающее, размышляющее лицо, т. к. сюжет строится на движении мысли)). Повествователь ведет диалог со своими подопечными, находящимися по ту стороны страницы, раскрывая свои секреты.

Произведения собраны по одной тематике, автор касается одного круга проблем. Отсюда можно отметить еще одну объединяющую черту: описание сторон *одного* вопроса. Ему соответствуют такие подзаголовки, как: «Принцип кино», «Отбор

детали», «Герои и портреты», «Пейзаж и интерьер», «Художественная задача», «Объем рассказа», «Цензура», «Литературная условность и табу», «Цитаты и ссылки», «Лингвистическая казуистика», «*Приложение. О мате в диаспоре*» и т.п. Объединенные рассказы образуют единый текст о литературоведении, становясь художественным единством, образуя общую картину, детали на которой четко выписаны. Опираясь на все эти черты, М. Веллер надеется создать грамотного читателя и грамотного писателя.

Таким образом, проанализировав жанровую природу произведения «Укуситель и укусомый», мы пришли к выводу, что согласно законам жанра – принципам построения цикла – М. Веллер продолжает использовать в своем творчестве прием «двуступенчатой циклизации» [3, 261], помещая циклы в состав структурированного раздела или другого циклоподобного образования, используя при этом «внутренние жанры» [3, 261], т. е. начиная художественное единство такими жанрами, как: рассказ и очерк.

Список литературы

1. Рассказ // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>
2. Веллер, М. Укуситель и укусомый / М. Веллер. – М.: Астрель, 2012. – 320 с.
3. Орлицкий Ю. Б. Некоторые особенности циклизации в современной русской лирике / Ю. Б. Орлицкий // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 278 с.

Abstract

The article investigates the genre of nature cycles M. Weller's «Legends of Nevsky Prospect», «Fantasy Nevsky Prospect», «Legends of Arbat», «Ukusitel and ukusomy». The paper presents an analysis of cycles, as well as the works included in it.

Key words: cycle, cyclization, genre, small genres

*У.И. Сафонова,
студентка 3 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Ю.П. Агеева,
к.ф.н, доц. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ПОЭТИКА МИКРОЦИКЛА А. БИТОВА «ТРИ ПУТЕШЕСТВИЯ»

В статье рассмотрены основные особенности заголовочно-финального комплекса, тематики и проблематики, хронотопа, а также механизмы создания художественного единства, связывающие компоненты внутри микроцикла Андрея Битова «Три путешествия».

Ключевые слова: Андрей Битов, микроцикл, цикло- и формообразующие связи, поэтика

Микроцикл «Три путешествия» Андрея Битова, состоящий из трех рассказов («Уроки Армении», «Выбор натуры» и «Колесо»), был представлен читателю в 1974 году. В 1986 году автор создает цикл «Книгу путешествий по Империи», куда входят все ранее написанные «путешествия», включая и произведения из «Трех путешествий».

Анализ поэтики художественного единства начинается с рассмотрения внешнего уровня целостности всего микроцикла – заголовочно-финального комплекса. Семантическое содержание заголовков может служить формальной «скрепой» для восприятия основного содержания и являться первичной информационной опорой и «ключом» к пониманию замысла автора. Обратим внимание на заголовки частей микроцикла в том порядке, в каком они даны в книге «Три путешествия»: «Уроки Армении», «Выбор натуры» и «Колесо». С одной стороны, отсутствуют какие-либо указания на целостность в виде числовых обозначений или определенной закономерности между словами. Но если выйти на внутренний уровень восприятия текста, то заголовки ассоциативно-метафоричны – они неизбежно вызывают целый ряд ассоциаций у читателя. Например, один из заголовков, «Колесо», вызывает ассоциации с колесом от транспорта, кругом, дорогой, настраивая читателя на нужное восприятие. Но в ходе прочтения текста происходит расширение и углубление смысла данного заголовка, добавляются сверхсмыслы к названию. Битов пишет о незнакомой стране, о сумасшедшем вращении мира, новой для него, мотогоночной жизни. У Битова колесо – это не только колесо от мотоциклов, о которых идет речь в данном «путешествии», но и некая цикличность, замкнутость, бесконечность, неизбежность, он

много рассуждает об этом и затрагивает философские вопросы, утверждая, что все в этом мире катится: «Как во сне, нарушая законы трения и тяготения, все катится, кружится, скользит, летит, слегка пританцовывая: планеты, люди, ракеты – по часовой и по кругу, вокруг себя и кругом кого-то – танец сна, планета танца. Вальс – часы. Катится само время по склону времени же, как круглый будильник. Шире круг!» [2, 226]. На основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что в «Трех путешествиях» целостность микроцикла на уровне заголовков осуществляется с помощью «ассоциирования образов и мотивов каждого эпизода текста с образом, заданным заглавием» [3]. Выделить стоит название всего микроцикла «Три путешествия». Оно обозначает границы микроцикла, создавая закрытое пространство, указывая на четкое количество текстов, что является одним из циклообразующих фактов. Также это заглавие указывает на жанр «путешествия» всех трех произведений и несет в себе объединяющую функцию, снова подкрепляя единство заголовочного комплекса. Все вышеперечисленное свидетельствует о наличии связей с другими «путешествиями», основанных на многослойных ассоциациях, возникающих при прочтении текста, а также на соотношении с ассоциациями от восприятия заголовков.

Одним из важных составляющих анализа поэтики художественного единства является исследование хронотопа и закономерности расположения произведений внутри микроцикла. Для этого следует обратиться к датам создания произведений: «Уроки Армении» (1967–1969), «Выбор натуры» (1970–1973), «Колесо» (1969–1870). Очевидно, что самым ранним является путешествие «Уроки Армении» (его же автор располагает первым), далее следует более позднее произведение «Выбор натуры». Если бы автор руководствовался только критерием времени написания, то «Колесо» было бы расположено после «Уроков...». «Колесо» завершает микроцикл и представляет собой своеобразное подведение итогов, в определенной степени доминируя над двумя другими «путешествиями». Это подтверждается тем, что, во-первых, к каждому компоненту писатель прикрепляет эпиграфы. Автор располагает эти эпиграфы в самом начале после заголовка к каждому тексту. В «Колесе» место расположения эпиграфа меняется – он оказывается в конце и озаглавлен так: «Эпиграф ко всему в целом», что усиливает этот эпиграф и распространяет его за пределы одного лишь «Колеса». Эпиграф становится частью «рамочного» оформления микроцикла – его заголовочно-финального комплекса. Заголовок – общий и эпиграф тоже общий, что свидетельствует о единстве, замыкании и

«закольцовывании» всей композиции микроцикла. Во-вторых, именно в «Колесе» автор подводит итог, и формулирует заключительную мысль всего микроцикла. Мысль, которая содержится в последнем эпиграфе, совершенно точно передает одну из главных идей авторского замысла: «И все же мир – только простое колесо, равное самому себе по всей окружности; оно кажется нам необычайным потому только, что мы сами несемся вместе с ним» (отрывок из «Путешествия в Италию» Гёте). В-третьих, «Колесо» в большей степени отличается формой изложения материала. В первом и втором компонентах, помимо основных названий («Уроки Армении» и «Выбор натуры»), текст разделен заголовками и подзаголовками, без какой-либо нумерации, хотя разница в оформлении этих двух компонентов тоже имеется. В «Колесе» заголовки и подзаголовки сохраняются, но появляются цифры: автор представляет нам путевые заметки и репортажи. Он оформляет это так: «Запись первая», ... «Запись восемнадцатая», «Запись предпоследняя», и в «Эпиграфе ко всему целому» стоит «Запись последняя». В предпоследней записи он впервые добавляет два посвящения. На основании вышеперечисленных факторов, следует отметить, что автор намеренно нарушает хронологию, располагая компоненты именно в таком порядке, специально выделяя и обособляя последнее путешествие небольшими изменениями заголовочного-финального комплекса. Опираясь на вышесказанное и на положение о том, что «"центр тяжести" цикла в трехкомпонентном микроцикле смещен на третье произведение, которое реализует функцию логического конфликто разрешения, «снятия напряжения», возникающего между первыми двумя произведениями» [3], можно сделать вывод о том, что «Колесо» является логическим итогом «Трех путешествий», трёхкомпонентного микроцикла с кольцевой последовательностью компонентов.

«Уроки Армении» являются первым рассказом в композиционном ряду микроцикла и самым объемным из всех. Тема рассказа – поездка героя в Армению. Именно в «Уроках...» сосредоточен главный смысл всего микроцикла, который в последующих произведениях будет дополняться. Он заключается в том, что герой путешествует скорее больше не в пространстве, а внутри себя: он мыслит, философствует, учится, углубляется в себя и в окружающий мир, не верит ему и проверяет. Он ищет успокоение для себя, его что-то тяготит. Армения излечивает его. Сначала герой там чужой, он лишь издалека способен восхищаться замыслами природы: Ереваном, храмами, озерами, алфавитом. Он смотрит на знаки, что находятся повсюду, восхищается здоровым образом жизни, любовью местных жителей к их

родине, но сам пока не может его принять и понять: «Я заперт, я в клетке. Каждый день меня перевозят из камеры в камеру.», «Сколько времени сижу, не знаю. По-видимому, скоро придет приговор» [2, 86]. Вместо приговора Армения дает герою часть ответов, на собственные вечные поиски: «Но уж и Армении я обязан», «По сути, это моя Армения написана о России» [2, 143, 115]. О России, потому что, по словам Битова, путешественник удивляется в первую очередь несходствам, а уже потом тому, что сходится. С одной стороны, родина – Россия, а с другой – незнакомая Армения. «Уроки Армении» – это начало, где ставится проблема осмысления себя, сопоставления своей родины с чужой страной, в понимании незнакомой культуры и страны, человека, который ничего о ней до этого не знал. «Выбор натуры» – второе звено в композиционном ряду. В нем темой также становится поездка автора, только меняется место. В этот раз местом физических и духовных странствий становится Грузия. В «Трех путешествиях» «Выбор натуры» повествует нам о трех великих людях: писателе, сценаристе, режиссёре, с помощью пространства Грузии и внутренних скитаний героя на ее фоне («Портреты Огара Иоселиани, Ревазе Габриадзе, Эрлома Ахвледиани на фоне, выбранном портретистом»). Это путешествие получилось менее динамичным в пространстве, больше времени уделяется уже привычным читателю внутренним путешествиям героя. Он берется за сложную задачу написать рассказ о трех грузинских мастерах, когда «О подлинном мастере говорить трудно хотя бы потому, что он сам все сказал» [2, 159]. В «Выборе натуры» пространство проблематики остается прежним, но слегка меняется визуальное оформление текста, становится меньше подзаголовков.

Проблемный ряд «Колеса» и его функции в микроцикле мы уже упоминали. Стоит только добавить, что в третьем компоненте автор также совершает путешествие и фиксирует его в виде репортажа.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод о том, что тематика и пространство проблематики компонентов микроцикла очень схожи: при прочтении трех разных по сюжетной ситуации текстов вместе, обнаруживаются дополнительные смыслы.

Еще одним важным объединяющим фактором микроцикла становится главный герой произведений: Андрей Битов. В данном случае для читателя он становится и автором, и путешественником. О его роли в качестве автора читатель узнает сразу, он не использует псевдоним. Информацию о том, что это путешествует именно А. Битов, можно получить из самих произведений. Сперва читатель может догадываться об этом лишь интуитивно, но по мере прочтения образ героя – Андрея Битова – начинает проявляться в диалогах путешествий («Андрей, «сурч» – это что такое?», «Андрей, посмотри, во-он та гора, видишь? ...» [2, 18, 25]). В «Выборе натуры» автор сам обозначает в

тексте свое присутствие в качестве главного героя: «Битов я, Андрей Битов! – воскликнул я в отчаянии» [2, 135]. Помимо главного действующего лица, А. Битов является еще и рассказчиком – именно он описывает совершенные героем путешествия и мысли, его глазами мы видим все происходящие события. Сквозной образ героя-рассказчика также становится циклообразующим фактором единства всего микроцикла.

Микроцикл «Три путешествия» является трехкомпонентным авторским прозаическим микроциклом с кольцевой последовательностью компонентов. В нем существуют различные связи между компонентами, основанные на многослойных ассоциациях, возникающих при прочтении текста, а также на соотношении с ассоциациями от восприятия заголовков. Все три компонента микроцикла представляют собой структурно завершенные и законченные произведения, обладают художественным единством и целостностью, в том числе благодаря заголовочно-финальному комплексу и другим цикло- и формообразующим связям. Данные выводы отражают наиболее ключевые особенности поэтики микроцикла «Три путешествия». В дальнейшем они могут быть использованы при более детальном изучении творчества Андрея Битова.

Список литературы

1. Агеева, Ю. П. Поэтика трёхкомпонентных прозаических микроциклов (Н. Гумилев «Радости земной любви», Б. Пильняк «Английские рассказы») / Ю. П. Агеева, Е. В. Пономарева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2013. Т. 10. – № 1. – С. 22-28.
2. Битов, А. Г. Три путешествия / А. Г. Битов – М.: Известия, 1974. 280 с.
3. Агеева, Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века / Ю. П. Агеева. – <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-prozaicheskikh-mikrociklov-v-russkoj-maloj-proze-20-h-godov-hh-veka.html#5532584>

Abstract

The article presents the analysis of the poetics of the microcycle of Andrei Bitov "Three trips". Describes the main features of the header, thematic, chronotope, as well as mechanisms to create artistic unity, linking components within the microcycle.

Key words: Andrei Bitov, microcycle, cyclo-, and formative communication, poetics

Се Ваньюз,
магистрант 2 курса Нанкинского университета (г. Нанкин)
Научный руководитель – Ван Тясин
профессор, учитель докторанта Нанкинского университета

МОТИВ ДОРОГИ В ПОЭМЕ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

В статье анализируется мотив дороги в поэме Гоголя «Мертвые души», предлагается типология российских дорог, по которым странствует Чичиков. Образ дороги соотносится с жизненным путем человека и национальными особенностями России.

Ключевые слова: мотив дороги, странствие, путешествие, деревня и город, будущее России

Концепт «дорога» имеет важное значение в русской культуре. Россия занимает огромное пространство, по мнению Н.Д.°Арутюновой, это «страна бездорожья и беспредела, беспутства, распутицы» [1, 4]. Образ дороги играет большую роль в русских народных сказках: она может привести героя на место назначения или в тупик. А найти свою дорогу и не заблудиться – это одна из значительных задач для России. Большое количество произведений русской литературы включает в себе мотив дороги-путешествия, ярким примером тому служит поэма «Мёртвые души» Гоголя.

Первоначально книга Гоголя вышла под другим названием: «Похождения Чичикова, или Мёртвые души, поэма Н. Гоголя». Ранее название более ясно подчеркивало тесную связь произведения с мотивом дороги.

1. Описание самой дороги.

В поэме «Мёртвые души» существует два основных вида дороги: городская дорога и деревенская дорога. Как все путешественники, Чичиков относится к новому месту с любопытством, поэтому, приехав в город N, он сразу отправляется посмотреть его. По мнению Чичикова, этот город никак не уступает другим губернским городам. Однако читателям город N. напоминает провинциальный город, который описывается в пьесе «Ревизор»: на улице кабаки и нечистота. Дорожная ситуация в городе удручает: когда Чичиков подъезжал к городу, «гром и прыжки дали заметить, что бричка въехала на мостовую» [2].

Однако, несмотря на плохое состояние дороги, он делает губернатору ложные комплименты, что «в его губернию въезжаешь как в рай, дороги везде бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы» [2].

Кроме плохого состояния, дорога в городе ещё кажется бесконечно длинной, как будто трудно доехать до конца. Это замечает Чичиков во время первого осмотра: «Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов», на это жалуется дама, когда она едет к подруге, чтобы сообщить услышанную новость про Чичикова. Даме не терпится сказать: «Проклятое строение, и конца нет!» [2].

Грязь, тряскость и бесконечность представляют собой типичные черты и деревенской дороги. И дорожное состояние за городом сложнее и хуже, чем в городе. Там дорога не только грязная, тряская, но и запутанная. Гоголь так выразительно описывает деревенскую дорогу: «Хотя день был очень хорош, но земля до такой степени загрязнилась, что колеса брички, захватывая её, сделались скоро покрытыми ею как войлоком, что значительноотяжелило экипаж; к тому же почва была глиниста и цепка необыкновенно» [2]. «Дороги расплзались во все стороны, как пойманные раки, когда их высыпят из мешка» [2].

Плохое состояние дороги показывает неразвитую инфраструктуру тогдашней России, особенно в провинции. Такое состояние затрудняет общение людей. Можно сказать, грязь, тряскость и бесконечность – это препятствия на пути Чичикова, а трудности и преодоление препятствий имеют неотъемлемую связь с мотивом дороги. Но на самом деле, цель Чичикова неправильна, это определяет его неудачу. Вспомним, в поэме есть эпизод, когда бричка Чичикова выворочена на бок, и он падает в грязь, когда он отправляется в деревню Собакевича. А в восьмой главе поэмы, после того как Ноздрёв разглашает перед всеми известными лицами на вечере о том, что Чичиков торгует мертвыми душами, Павел Иванович чувствует себя чрезвычайно неловко, как будто падает в грязь: «Это вздорное, по-видимому, происшествие заметно расстроило нашего героя. Как ни глупы слова дурака, а иногда бывают они достаточны, чтобы смутить умного человека. Он стал чувствовать себя неловко, неладно: точь-в-точь как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил вдруг в грязную, вонючую лужу, словом, нехорошо, совсем нехорошо! <...> но всё пошло, как кривое колесо» [2]. Два сравнения («кривое колесо» и «грязная, вонючая лужа») напоминают читателям о предыдущем эпизоде.

Чичиков не раз блуждает среди деревенских дорог. С самого начала он теряет дорогу в Маниловку; он хочет посетить Собакевича, но попадает в дом Коробочки; потом случайно встречается Ноздрёва в трактире и получает приглашение к нему в гости. А именно Коробочка

и Ноздрёв мешают делу Чичикова. Они сказали, что крестьяне, купленные Чичиковым, давно уже умерли, и все начинают гадать о тайне Чичикова. Запутанная дорога, в отличие от прямой дороги, считается ненормальным типом дороги в русской культуре, примеры чему можно найти в русских пословицах, как «Бог дал путь, а чёрт – крюк» и «Околицей одни воры ездят». Иными словами, только ненормальные люди ездят по такой дороге, например, бес, вор или мошенник. Можно сказать, что Чичиков, который хочет обогатиться за счёт мёртвых душ, относится к числу ненормальных людей.

2. Люди по дорогам.

Помещики и крестьяне являются важными персонажами, связанными с мотивом дороги. Помещики обычно плохо разбираются в дорогах, например, когда Манилов приглашает Чичикова к себе в гости, он говорит, что деревня находится только в пятнадцати верстах от городской заставы. Но, на самом деле, «если приятель приглашает к себе в деревню за пятнадцать верст, то значит, что к ней есть верных тридцать» [2]. Манилов плохо знает деревенскую дорогу и не заботится о ней. Для него деревня – это воплощение глупости и необразованности: «Одичаешь, знаете, если будешь всё время жить взаперти» [2]. Однако помещики вообще не общаются друг с другом. Например, помещице Коробочке незнакомы Манилов и Собакевич, она только знает некоторых мелких помещиков близ неё. Одной из причин замкнутости служит неудобная и длинная дорога. Вторая причина – натуральное хозяйство. Имение каждого помещика не связано с другими.

По сравнению с помещиками местные крестьяне лучше знают деревенскую дорогу. Они часто показывают Чичикову правильное направление. Чичиков и его ямщик не нашли деревню по указаниям Манилова, перепутали название деревни «Маниловка» с названием «Заманиловка». К счастью, встреченные мужики помогли им.

К числу путеводных звёзд относится и девочка из деревни Коробочки. Чичиков спрашивает Коробочку, как добраться до большой дороги из её деревни, помещица сама не может ясно рассказать, поэтому она отправляет девочку проводить их. Это девочка необразованная, она не знает, где право, где лево, но всё-таки хорошо знает дорогу. Гоголь положительно характеризует неграмотных крестьян. Вспомним мужика, который показывает дорогу Чичикову к Плюшкину, он не знает фамилию Плюшкина, но даёт ему очень выразительное прозвище.

Это впечатляющее прозвище выражает творчество русского народа: «Выражается сильно российский народ! и если наградит кого

словцом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света» [2]. Творчество русского народа особенно проявляется в духовном плане, когда его занимают отвлечённые проблемы. На это указывает В. Набоков, когда речь идёт о двух мужиках в начале поэмы. По его мнению, разговор мужиков чисто умозрительный. «Мужики не заинтересованы в точном маршруте брички; их занимает лишь отвлечённая проблема воображаемой поломки колеса в условиях воображаемых расстояний, и эта проблема поднимается до уровня высочайшей абстракции, оттого, что им неизвестно, а главное, безразлично расстояние от NN (воображаемой точки) до Москвы, Казани или Тимбукту. Они олицетворяют поразительную творческую способность русских, так прекрасно подтверждаемую вдохновением Гоголя, действовать в пустоте» [3, 19]. Но такая способность едва ли приносит крестьянам материальные выгоды и не помогает им изменить бедную жизнь.

По сравнению с главным героем, другие персонажи на дороге в основном находятся в статичном состоянии. Только Чичиков всегда движется вперёд, к новому месту.

3. Путешественник Чичиков.

Субъект путешествия играет важную роль в мотиве дороги. Главный герой Чичиков по праву считается неутомимым путешественником. Он почти всегда находится в дороге, его потрепанный чемодан – одно из свидетельств того, что он не в первый раз в дороге. И ещё в самом начале поэмы первой появляется перед читателями красивая бричка вместо главного героя. Приезд Чичикова не вызывает никакого интереса в городе N, даже на его бричку обратили больше внимания, чем на него: «только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем» [2].

Как уже сказано выше, Чичиков относится к числу ненормальных людей с неправильной целью жизни. Чтобы быстро стать богатым, он хочет купить мёртвые души. Дорога, выбранная им, полна опасностей, что требует от путешественника осторожности. Как говорят, дома рука и нога спит, в дороге и половинка не дремлет. Но Чичиков и его ямщик Селифан не так внимательно относятся к дороге: «русский человек в решительные минуты найдется, что сделать, не вдаваясь в дальние рассуждения. <...> поворотивши направо, на первую перекрестную дорогу, прикрикнул он: «Эй вы, други почтенные!» и пустился вскачь, мало помышляя о том, куда приведет взятая дорога» [2]. Это похоже на выражение «куда глаза глядят», которое часто встречается в русских сказках. Говоря о странствии,

Чжан Донмы в своём исследовании о концепте «дорога» указывает, что такое отношение «выражает особенный взгляд россиян, что не человек выбирает дорогу, а дорога выбирает человека <...> субъектом странствия не является определённая личность, а искомая судьба, безымянный Бог» [4, 95]. Учитывая, что Чичиков почти всегда находится в дороге, с самого детства, можно сказать, его путешествие – это странствие. Писатель Дмитрий Быков даже указывает на сходство поэмы «Мёртвые души» с «Одиссеей» Гомера, считая, что «Мёртвые души» представляют собой поэму о странствиях. Но на странствие Чичикова влияет воля другого. Хотя сам Чичиков – это целеустремленный человек, но свой жизненный путь, точнее, цель, Чичиков выбирает не самостоятельно. Вспомним его детство, в котором был отцовский наказ: беречь копейку, угождать начальникам и водиться только с состоятельными людьми.

С самого детства Чичиков едет именно по той дороге, на которую его направляет отец: «в жизни всё меняется быстро и живо: и в один день с первым весенним солнцем и разлившимися потоками отец, взявши сына, выехал с ним на тележке, которую потащила мухортая пега лошадка <...> и только на третий день утром добрались до города. Перед мальчиком блеснули неожиданным великолепием городские улицы, заставившие его на несколько минут разинуть рот. Потом сорока бултыхнула вместе с тележкой в яму, которою начинался узкий переулок, весь стремившийся вниз и запруженный грязью; долго работала она там всеми силами и месила ногами, подстрекаемая и горбуном и самим барином, и наконец втащила их в небольшой дворик» [2]. Юный Чичиков был похож на мухортую пегую лошадь, которая попала в яму. В таком смысле грязная дорога символизирует его жизненный путь. Грязная, тряская дорога имеет общее с детством Чичикова, оба они носят серый оттенок.

А если сравнить реальную дорогу с деловым путём героя, то можно сделать вывод, что их состояние прямо противоположно. Реальная дорога плоха, а деловая дорога Чичикова была благополучна до того, как в городе узнали о тайне его торговле, и всё пропало в конце концов. Таким образом, эта реальная дорога превращается в жизненный путь Чичикова. Хотя по виду этот путь украшенный, похвальный, но суть его грязная, пошлая. Дорога Чичикова как бы подчеркивает его суетный и ложный жизненный путь.

Когда всё дело пропало в городе N, Чичиков чувствует себя как человек, уставший или разбитый дальней дорогой, которому ничто не лезет на ум и который не в силах ни во что вникать. Но это лишь временно. Ведь судьба много раз разрушала надёжные планы в жизни

Чичикова, не раз он оказывался у разбитого корыта. Но Чичиков не сдавался, не оставлял своего путешествия. Переехав в другое место, он начинает всё с нуля. Гоголь не только указывает на пошлость героя, но и уделяет большое внимание социальным и психологическим чертам своего героя. Такой энергичный делец-приобретатель родился в новое время и является порождением новой буржуазной формации.

4. Путь будущего России.

После того, как бричка Чичикова покидает город, герой опять отправляется в дорогу, перед читателями разверзается пространство России, где горизонту нет конца. Как будто могучее пространство страны вызывает его жителей в дорогу: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразься во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» [2].

Гоголь посвящает многие лирические отступления дороге в последних главах поэмы. Ясно, что это не конкретная дорога, а будущий путь России. Дорога пробуждает мысли о родине, о предназначении писателя: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И нехитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем, с одним топором да долотом, снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик» [2]. Тройка символизирует Россию.

Гоголь надеется на русский народ, уверен в том, что Россия идёт вперёд: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на

земли, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [2].

Гоголь с большим энтузиазмом заканчивает поэму, как будто это новое начало. На вопрос «Русь, куда несёшься ты» нет точного ответа в поэме. Учитывая, что Гоголь имел намерение писать трилогию, понятно, что первая поэма – это лишь начало. Существует мнение, что трёхчастная структура «Мёртвых душ» тождественна поэме «Божественная комедия» Данте Алигьери, то есть первый том «Мёртвых душ» идейно соотносится с «Адом», второй – с «Чистилищем», третий – с «Раем».

От ада к раю – это длинный, сложный путь развития для страны. Россию ждёт масса трудностей на этой дороге, но всё-таки это дорога надежды: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! <...> Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!..» [2]. По мнению писателя, у России великая миссия и могучие силы, дорога России – это дорога к лучшему будущему.

Список литературы

1. Арутюнова, Н. Д. Логический анализ языка / Н.Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина // Языки пространств. – М.: Язык русской культуры, 2000. – 448 с.
2. Гоголь, Н. В. Сочинения / Н. В. Гоголь. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0140.shtml
3. Набоков, В. Николай Гоголь / В. Набоков. – Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2013. – 30 с.
4. Чжан Донмы. Культурные концепты «дом» и «дорога» в русской национальной картине мира / Чжан Донмы. – Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 2009. – 100 с.

Abstract

The Article analyzes the Road Motif in Gogol's «Dead souls», a Typology of Russian Roads, which Travels Chichikov. Image of way Life relates to Human and national Characteristics of Russia.

Key words: the Motif of the road, Journey, Travel, Countryside and City, the Future of Russia

*А.А. Ушаков,
магистр 1 курса, ЮУрГУ
Научный руководитель – Е.В. Пономарева,
д.ф.н., зав. кафедрой
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ТРАДИЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С. УЗУНА

Статья посвящена специфике использования стилистики и принципов построения текста классической литературы в творчестве современного автора Сергея Узун.

Ключевые слова: современная литература, сатература, гротеск, абсурд, классическая литература

Сергей Узун – современный автор, создающий свои произведения в русле нового на сегодняшний день явления сатературы. Его малая проза – это тонкая сатира на современную нам действительность, создаваемая за счет гротескных персонажей, абсурдных диалогов и фантастических ситуаций. Несмотря на это, проза Сергея Узун тесно связана с классической литературой, не только как продолжение гротескно-сатирической традиции, заложенной Салтыковым-Щедриным, Гоголем и Чеховым (манера перечисленных авторов особенно чувствуется в произведениях С. Узун), но и прямым воссозданием принципов литературы того периода. Это особенно ярко проявилось в рассказе Орлик».

В данном рассказе С. Узун во многом отступает от своей авторской манеры. Рассказы автора – это небольшие сцены из жизни, лишённые экспозиции, а кульминация в них совпадает с развязкой и финалом. Зачастую это остроумный диалог, перепалка типизированных персонажей нашей действительности (старушка, студент, офисный работник) с каким-либо фантастическим существом (вампиrom, дьяволом, пришельцами, Медузой Горгоной и т. д.). Сюжет в данном случае ослаблен, внешний диалог становится основой его развития. Но в «Орлик» на смену ему приходит внутренний монолог, что делает рассказ в большей степени лирическим. В центре переживания главного героя – цыгана, главы большой семьи, у которого умерла лошадь по имени Орлик, везущая повозку. Несмотря на то, что данный персонаж несет в себе некоторые стереотипные представления о цыганах, он остается уникальной личностью, а не сатирически-типизированным образом. Автор добивается такого к

нему отношения через трогательные сцены его жизни, воспоминания и переживания, не лишённые юмористической подоплеки:

«Люца по привычке не слышал крика супруги. Он знал, что цыганские жены кричат больше по обычаю, чем по существу. Но слово «безлошадный» больно припечатало Люцу. Он без-ло-шад-ный! У него кибитка с нехитрым скарбом, вечно спящий отец, беременная дочь, двое сыновей и супруга с необъятным, как степь, задом. И ни одной живой лошади.

«Хоть сам впрягайся в кибитку», – подумал Люца и вдруг понял, что это и есть единственное решение. Он надел на себя хомут и попробовал сдвинуть кибитку. Кибитка поддалась неожиданно легко.

– Пошли, табор! – сказал Люца. – Папка у вас еще – ого-го какой жеребец! И хозяйственный! У него всегда кибитка смазана, как положено. Легкая, как пушинка! Потому что колеса как положено смазаны!»

Автор воссоздает аллерию буквально, Люца «надевает хомут на себя» [3, 215]. С. Узун усиливает её: по ходу движения в пустой, поначалу только вещами заполненной повозке оказывается всё семейство. И цыган Люца в прямом смысле слова везет на себе и жену, и непутёвую дочь, и старика-отца, и двух сыновей, он не протестует, он безропотно тащит повозку дальше. Если начало рассказа представляло собой диалог между героями, то здесь фокус повествования смещается на Люцу: через его сознание, через его мысли мы воспринимаем окружающую действительность. Внутренний монолог героя становится главным сюжетобразующим элементом. Но даже в нем автор в свойственной ему манере окрашивает лирические воспоминания героя юмористическими вставками:

«Теплая, наверное, – думал Люца про пыль. – В детстве по такой босиком ходил. Идешь, а нога в теплую пыль опускается. А если топнуть сильнее – фонтанчиками между пальцев выбрызгивается. А если пробежаться по ней – сзади пыль поднимается и мат тех, кто сзади идет. Чихают и матерятся. Как там отец кричал – чтоб тебе детей иметь, сколько раз я тебе по шее дам. И все пылили перед тобой! Смешно было... А еще – чтобы тебя паровоз с иконами задавил!» [3, 215].

Внутренний монолог Люци вкрапляется в сюжет, замедляя обычно динамичное его развитие. Размышления Люци несут в себе черты, присущие классической литературе (тесная связь героя с природой, которая выполняют функцию своеобразного камертона, направляя мысли героя), но С. Узун окрашивает их свойственной ему иронией:

«Люца лег в траве у дороги, раскинув руки, и принялся разглядывать звезды.

”Ишь, как ночь опустилась быстро. Как будто кто-то кептарь на солнце накинул. И звезды. Как будто господь бог белую крупу рассыпал на черном полу. Или крошки. Крошки – они разные по размеру. Большие и маленькие. А я их в ладонь собирал и Орлику выносил. А тот во дворе стреноженный стоял и как будто не спал никогда, а всегда крошек ждал. С ладони подбирает, а сам всхрапывает и фыркает потихоньку. Как Паша во сне. Всхрапывает и фыркает. Она ведь не только на лицо лошадь, наверное. А красивая была когда-то. Как Орлик. Умер который... Я теперь сам себе Орлик, наверное... И в небо потихонечку падаю. Или звезды падают на меня...”». [3, 216].

Ночью Люца обнаруживает недалеко костер, спящего сторожа и пасущихся лошадей. Цыган крадет коня, при этом искренне жалея сторожа. Конец рассказа ироничен; пока Люца воровал лошадь, у оставленной им со спящей внутри семьей повозки сняли колёса.

Также С. Узун, возрождая язык и манеру классической литературы 19 века для усиления сатирического эффекта, обнаруживает мастерство стилиста. В рассказе «Пастораль. Женский день», где уже обозначенный в заглавии жанр настраивает читателя на классицистический лад (при том, что рассказ не имеет никакого отношения к пасторали), автор описывает невозможную исторически ситуацию празднования 8 марта в графской усадьбе. Граф, как единственный мужчина, помимо загулявшего конюха Васьки, пытается взять на себя всю выполняемую женщинами работу:

«– Кстати... – смущенно заурчала животом Графиня. – Я бы поела, ваше сиятельство. Вот еже-ей поела бы. Вот прям без церемоний бы всяких.

– Дунька! Пожраа..., – закричал было Граф, но осекся и вздохнул. – А нельзя, матушка. Нельзя. Ибо Дунька – баба. Нельзя ей к плите сегодня. Розгами отогнал сегодня бабу неразумную. И ведь кричу ей: «Твой день сегодня, дура! Нельзя! Сегодня мужчины у плиты!». Не понимает, плачет только, да тюльпан подаренный жует. До чего ж темная баба. А в доме – шаром покати. Из готового – только масло есть. Сам проверял. Дуньке розог всыпал опять же за то, что запасу никакого. Хлеба даже не пекли ведь» [3].

Усиление гротескного эффекта в данном рассказе достигается за счет показа несвойственной ситуации указанному автором времени, атрибуты которого воплощаются как в типичной для него лексике («skonфузилcя», «дражайшая», «манкировать»), архаизмов («ресторация»), так и общим описанием быта семейства. Автор заостряет нелепость, надуманность праздника, не вяжущегося с

традиционным укладом. Попытки заниматься не своим делом, по мысли автора, могут привести только к подобной абсурдной ситуации.

Разумеется, традиции русской классической прозы в творчестве С. Узуна не исчерпываются данными примерами, но именно в них они подвергаются акцентированию. Развернутые внутренние монологи героя, внимание к деталям, выбор персонажей (кочующие цыгане – образ, имеющий свою традицию в литературе) и места действия. Это становится заметно на контрасте с другими рассказами С. Узуна, которые этими композиционными особенностями не обладают. Имитация художественного стиля и описания быта другой эпохи служат средством создания гротеска. Как бы то ни было, рассмотренные нами примеры показывают, что творческой манере Узуна подвластна и тонкая философская лирика, и трагические коллизии, и комические житейские ситуации.

Список литературы

1. Лейдерман, Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) / Н. Л. Лейдерман // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – Вып. 9. – Режим доступа: http://slovesnikural.narod.ru/lit21_9.0.html
2. Пономарева, Е. В. «Оппозиция» или «позиция»: сетевая литература в современном литературном пространстве/ Е. В. Пономарева // Русская литература XX века: направления и течения. – Екатеринбург: УрГПУ, 2012. – С. 99–104.
3. Узун, С. Д. Почти книжка. / С. Д. Узун. – М.: АСТ, 2008. – 320 с.
4. Ушаков, А. А. «Сетевое» и «литературное» в книге Сергея Узуна «Почти книжка» / А. А. Ушаков // Филология в зоне актуальности: сборник статей по материалам всероссийской конференции молодых ученых. – Пермь: Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т, 2014. – С. 37–40.

Abstract

The article is devoted to the specific use of stylistics and principles of text of classic literature in the works of contemporary author Serge Uzun.

Key words: network literature; contemporary literature; grotesque; classic literature, absurd

*А.В. Ушакова,
магистрант 2 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – В. В. Цуркан,
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ*

АРХЕТИП КНИГИ В РОМАНЕ М. ЕЛИЗАРОВА «БИБЛИОТЕКАРЬ»

В статье исследуются универсальные и авторские способы представления архетипического образа книги в романе М. Елизарова «Библиотекарь». Автор изучает архетип книги как один из элементов постмодернистского сознания писателя, анализирует компоненты, формирующие ассоциативно-семантическое поле образа. Выявлена амбивалентность смыслового наполнения данного архетипа в романе.

Ключевые слова: Елизаров, архетип, книга, амбивалентность

Литературная классика сохраняется в памяти поколений не только в виде произведения в целом, но и в виде отдельных художественных структур. Одной из таких структур являются архетипические образы, ориентированные на то, чтобы в них сходились противоположные начала творчества: ориентация на смыслы, испытанные веками, и стремление их преобразовать, превзойти в «формировании общих контуров картины мира» [1, 12].

Сюжет о поиске главной, истинной книги часто встречается в прозе XX столетия. Архетипический образ книги можно обнаружить в «Вавилонской библиотеке» Х.-Л. Борхеса, в «Имени розы» У. Эко, в «Хазарском словаре» М.°Павича, в «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери. В русской литературе на рубеже XX–XXI вв. «книжный» сюжет стал особенно популярен. Не случайно возникли многочисленные литературоведческие детективы, в финале которых происходит поджог или уничтожение библиотеки. Рассмотренный под увеличительным стеклом антиутопии в романах Т. Толстой «Кысь» и Д.°Глуховского «Метро – 2033» архетипический образ книги утратил прежнее свое назначение – служить духовному преображению человечества, перестал быть средоточием культурных и нравственных ценностей. С традиционным восприятием книги, в котором определены границы добра и зла, полемизирует и М. Елизаров в романе «Библиотекарь».

Интерпретация книги у М. Елизарова так же противоречива, как и трактовка образа ее создателя, писателя Громова, произведения которого «бесследно канули в макулатурную Лету» [2, 7]. Банальность содержания, «заунывный слог» романов классика соцреализма не дают ответа на вопрос, почему за обладание его наследием ведутся

кровопролитные войны между библиотеками и читальнями. Восприятие громовских фантомов раскрывается как процесс, перенесенный за пределы человеческих возможностей.

Одно из главных назначений книги – быть памятью человечества. Однако, размышляя об эффекте, оказанном только что прочитанной книгой, герой романа, Алексей Вязинцев, замечает, что пережитое «сложно назвать воспоминанием». «Сон, видение, галлюцинация – все эти слова также не отражают сути того состояния, в которое погружала Книга» [2, 61]. Иллюзия, подаренная книгой, именуется в романе «несуществующим воспоминанием», «ложной памятью», «приснившейся жизнью», «книжным переживанием», «грезой».

Определяющей чертой образа книги у М. Елизарова является амбивалентность. С одной стороны, книга предстает в сакральном ореоле, воспринимается персонажами как святыня. Перед боем книги выносятся «закрепленными на шестах, как хоругви» [2, 21], что ассоциируется не только с воинской, но и с религиозной традицией (как известно, хоругви с изображением Иисуса Христа, Богородицы или святых являются символом победы христианской церкви, их выносят во время крестного хода). Персонажи «Библиотекаря» нередко сравнивают книгу с иконой. «Все правильно, – сказала она (*Маргарита Тихоновна* – А. У.). – Вот есть намоленные иконы, а есть начитанные Книги, как наша» [2, 220].

С другой стороны, книга выступает в роли идола, требующего все новых и новых жертв. Она дает право безнаказанно отнимать жизнь у себе подобных, что в христианстве считается самым страшным грехом. Адепты Громова ради обладания книгой переступают через мораль, нравственные нормы. Их жажда власти, уверенность в избранности, жестокость становятся нормой поведения. Возникает уродливый симбиоз антихристианской природы книги и звериной сущности человека. Главным объектом вождения почитателей таланта умершего писателя становится «сулящая невиданные блага» [2, 286] Книга Смысла, которая должна дать глобальный результат, привести ее читателей в «состояние богоподобия».

Однако не только она, но и каждая из книг Громова обладает магическими свойствами, которые активизируются при соблюдении «условия непрерывности» и «условия тщания» [2, 199]. Книга Власти превращает любого аутсайдера в харизматичного лидера. Книга Силы поднимает с постели расслабленных и возвращает ум маразматикам. Книга Ярости вызывает «состояние боевого транса даже в самом робком сердце». Книга Терпения «помогает при боли физической,

действуя, как общая анестезия» [2, 16], примораживает чувства горя, страха, боли.

Данное наполнение образа книги отсылает читателя к мифологической традиции, в которой текст наделялся особым статусом. От Месопотамии и Древнего Египта до средневековой Индии и Тибета был распространен мотив об откровении в виде «святой книги», данной людям сверхъестественным существом. В конфуцианстве книга была одним из восьми символов мудреца. В некоторых легендах о Граале рыцари ищут не чашу, а книгу и потерянное слово. У Алана Лилльского в роли книги, по которой можно учиться мудрости, выступает природа. Фрэнсис Бэкон учил, что Бог сотворил две книги: первая – это свиток Писания, открывающий нам Его волю, а вторая – свиток творения, открывающий нам Его могущество. При этом вторая представляет собою ключ к первой. Характерно, что многие из первых «библиотекарей» постигают «тайну невозможного» [4, 146] в творчестве Громова только со второго раза, в первое прочтение постигнуть чудодейственный эффект мало кому удастся. Случай становится необходимым условием для вхождения в область непознанного. Книга Смысла сама выбирает Алексея Вязинцева, обходя своим вниманием достойнейших читателей. Актуализированный таким способом мотив судьбы усиливает мистическую составляющую архетипа книги.

Хотя М. Елизаров неоднократно подчеркивает, что книги Громова являют собой столпы, на которых зиждется советский «чудный покров», «непроницаемый купол», из его романа следует, что «могучая Сила» на самом деле жестока, «благородная Ярость» – необузданна, «гордое Терпение» – бездумно. Самое страшное, что над всем этим стоит фальшивая, хотя и добрая, но не имеющая никакого отношения к истине, Память, и лживый, хотя и кажущийся «великим» Смысл. Книга в конечном итоге поработает человека, а метафора «литература – склеп» переводится в буквальный план. Обретенное героем знание ведет к страданию, ибо «во многих мудрости многие печали» [3, 169]. Не случайно в Апокалипсисе пророчество предстает в образе книги, которая, будучи проглоченной, сладка в устах и горька во чреве [3, 170]

Насильственно отторгнутый от внешнего мира в финале романа, герой всецело погружается в непрерывное чтение громовского семикнижия. Процесс служения сакральному тексту делает библиотекаря Вязинцева причастным к процессу его создания. Субъективность хранителя книги растворяется в громовской субъективности. Отныне библиотекарь Вязинцев не только «неустанно прядет нить защитного Покрова, простертого над страной», благодаря

чему Родина получает «неприкосновенность рубежей» и «свободу», но и обретает личное бессмертие: «Я не умру никогда. И зеленая лампа не погаснет» [2, 443]. Так М. Елизаров в пародийно-ироническом ключе переосмысливает один из главных постмодернистских мотивов – мотив «смерти автора». Высокая идея служения отчизне также выглядит дискредитированной, ибо читатель, в отличие от героев М. Елизарова, не верит в то, что мир может быть спасен благодаря непрерывному чтению опусов Лауреата Сталинской премии.

Таким образом, соединив в архетипическом образе духовное и телесное, высокое и низкое, сакральное и профанное, М. Елизаров довел до абсурда представления об учительской, воспитательной роли книги, о библиотеке – вместилище мудрости. Он убедительно доказал, что порожденный мифологией образ книги существует не только ради того, чтобы продолжить традицию, но и для того, чтобы спорить с ней. Вслед за «отцами» постмодернизма (А. Битовым, В. Сорокиным, В. Пелевиным) он представил образ книги как многоуровневую художественную универсалию, которая имеет неограниченное число интерпретаций, попытался превратить закрытый смысл образа в открытый. Благодаря этому «внекультурный» контекст романа «Библиотекарь» стал местом непредсказуемого свершения известных культурных сюжетов.

Список литературы

1. Антология художественных концептов русской литературы XX века/ред. и авт.-сост. Т.И. Васильева, Н.Л. Карпичева, В.В. Цуркан. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 356 с.
2. Елизаров, М. Библиотекарь / М. Елизаров. – М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2008. – 464 с.
3. Рогалевич, Н. Н. Словарь символов и знаков / Н. Н. Рогалевич. – Мн. : Харвест, 2004. – 512 с.
4. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А.Битова/ В. В. Цуркан / Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. Сб. науч. ст. / под ред. С. Л. Слободнюк. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. III. – С. 141-148.

Absrtact

The article is devoted to studying the universal and authorial ways of presenting the archetypal image of «book» in the novel of M. Elizarov «Librarian». The author studies archetype of «book» as one of the elements of the post-modernist point of view, presents analysis of the units forming

the structure and associative-semantic field of the image. The ambivalence of semantic filling of this archetype in the novel was revealed.

Key words: Elizarov, archetype, book, ambivalence

*А.Ю. Федерякин,
аспирант кафедры русского языка
и литературы ЮУрГУ (Челябинск)
Научн. руководитель – Е.В. Пономарева,
д.ф.н, зав. кафедрой
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ЦИКЛЫ МАЛОЙ ПРОЗЫ ЭРЕНБУРГА 20-Х ГОДОВ: СОЕДИНЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ И МОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ

Анализируются подходы к созданию прозаических единств (циклов малой прозы) в раннем творчестве советского писателя И.Г. Эренбурга. Показано, как совокупность идеологических и эстетических установок влияла на элементы поэтики художественных текстов.

Ключевые слова: циклы малой прозы, Эренбург, конструктивизм

Отечественный литературный процесс 20-х годов прошлого века стал уникальным явлением как с точки зрения разнообразия направлений в искусстве, так и в связи с широкой общественной полемикой, связанной с выработкой новых эстетических принципов. Еще в XIX веке высказывались предположения, согласно которым кризис искусства в новом столетии будет связан с разрушением одной из ключевых эстетических основ – уверенности в самозамкнутости искусства, его самодостаточности и строгой регламентированности. Н.А. Бердяев писал об этом периоде: «Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений к творчеству самой жизни» [8, 146].

Характерно, что заключительной вехой советского авангарда стала именно так называемая «литература факта»; одноименный сборник с таким названием увидел свет в 1929 году. Отношение между литературой и реальной жизнью, правдой рабкора и вымыслом беллетриста явилось предметом обширной дискуссии между представителями Левого фронта (ЛЕФа) и литературным объединением «Перевал».

Художественные произведения, в послереволюционный период рассматриваемые в соответствии с эстетическими критериями социального заказа, ставили целью создание нового образа мира и человека в нем. Реагируя на вызовы современности с ее стремительно

ускоряющимся темпом, новое искусство стремилось к отказу от крупных литературных форм, полагая их исчерпанными. Пристальное внимание уделялось жанрам и разновидностям малой прозы. Ее преимуществами традиционно назывались сравнительно небольшой размер, очерченность круга проблем и эксплицитная выраженность авторской позиции. Свойственное представителям различных стилей и направлений искусства стремление к теоретическому обоснованию собственной деятельности, созданию программ, манифестов, творческой и социальной полемике было обусловлено выработкой принципов модернистской поэтики.

Советский литературный конструктивизм как наиболее популярное модернистское направление в первой половине 20-х годов был связан, в отличие от производственного искусства (архитектуры, скульптуры), с признанием значимости категории эстетического. Такой трактовки придерживались авторы «Декларации литературного центра конструктивистов» А.Н. Чичерин и И.Л. Сельвинский, полагавшие литературный конструктивизм системой взаимного функционирования всех слагающих художественных элементов, мотивированной искусством [3, 47].

В связи с переносом смысловых акцентов из мира идей в мир вещей особо актуализируется вопрос «правды искусства», постулируемый манифестацией деятельности творца-художника, понимаемой в качестве труда в его прикладном понимании. Таким образом, жизнь становится объектом художественной рецепции во всей своей полноте, а следовательно, главным и единственным объектом искусства. Б.И. Арватов применительно к этой проблеме сообщает: «Когда реальность станет социально организованной, искусство проникнет в жизнь <...>; тогда и практический язык будет в состоянии формировать жизненный материал и исчезнет расхождение между ним и поэтическим языком». Другими словами, был сформулирован важнейший вопрос о соотношении художественного и документального в произведении искусства [2, 19].

Параллельно с конструктивизмом в первое послеоктябрьское десятилетие [4, 13] был достаточно велик удельный вес эсхатологической компоненты, связанной с осмыслением действительности. Ощущение и осознание драматического несовершенства действительности породило дискурсивный феномен «канунов», рубежа между еще не произошедшим, но уже трагически воспринимаемым будущим и фаталистически детерминированным настоящим.

Показательно, что одна из первых книг Ильи Эренбурга, будущего знаменитого прозаика и публициста, получила название «Кануны», будучи плодом творчества начинающего поэта. Эти стихи, во многом подражательные, создавались под влиянием французского символизма и романтизма (несколько позже Эренбург создаст книгу очерков «Портреты современных поэтов»). А в 1922 году в Берлине выходит манифест «А всё-таки она вертится», поныне остающийся одним из самых значимых документов, фиксирующих эстетическую программу этого направления.

Помимо упомянутых «канунов» («смутного томления о некой дисциплине»), Эренбург называет в ряду предпосылок конструктивизма мировую войну, «лицемерную и гнусную по существу, но показательную во внешних формах», а также послевоенное осмысление нехитрой истины о том, что лишь труд, ясность и организация помогут преодолеть «канунный хаос» [5, 61].

В связи с этим Эренбург полагал необходимой художественной задачей, стоявшей перед конструктивистами, создание «кинематографического романа», произведения, современного эпохе. Новый условный язык, тот, который исследователи творчества Эренбурга позже назовут «телеграфным стилем», продиктован возросшим темпом жизни с сохранившейся до наших дней тенденцией узнавать свежие новости по дороге на работу, в метро, чередуя чтение художественной литературы с необходимостью частого прерывания.

Неотъемлемой частью новой литературы Эренбург считал ее сюжетоориентированность. Отчасти этим объясняется интерес писателя к созданию прозаических циклов малой прозы, которые выходили в период с 1921 по 1926 год. Жанровая составляющая в заглавиях произведений указывала на специфику дискурса вместо привычной для читателя номинации (рассказ, очерк, роман). Так появились такие циклы автора, как «*Неправдоподобные истории*», «Шесть повестей о *легких* концах» и «*Условные* страдания завсегдага кафе».

Язык классического реализма уже не подходил для выражения духовной пустоты, поглотившей целое поколение, которое стало свидетелем беспрецедентной по своему размаху и человеческим потерям войны. Характерно, что стилистику прозы «потерянного поколения» также отличало стремление к лапидарности, сжатости описаний и обрывочности фраз, апеллирующее к активному взаимодействию с читателем.

Основной конфликт этих произведений – противостояние старого и нового мира, естественное для всякого рода переломных

эпох. И если «Неправдоподобные истории» (1921) еще носили на себе отпечаток витиеватой, многословной прозы Алексея Ремизова и Андрея Белого, принявший характер полупародийного подражательства, то уже в «Шести повестях о легких концах» (1922) стиль максимально свободен от имитации разговорной речи и приближен к языку телеграфных сводок и газетных передовиц. Сравним:

«Итак, Возов рисовал схему, но не учреждения какого-либо, не новой канцелярии, а самой сердцевины бытия – жизни человека, не безалаберного лодыря, разгильдяя кутерьмового – нет, осмысленного, регулируемого человека <...> Выходило изумительно; без заминки, без заковырочки пробежали люди по всем этапам, ни заблудиться, ни улизнуть никто не мог». («Ускомчел», «Неправдоподобные истории») [7, 455].

«У Белова – две вещи. (На доске трафаретом: «Осторожно. Бисквиты».) Новая форма. Абстракция. Тяжесть цилиндра и шар. Зубья треугольников рвутся вперед, хватают, берут. Вращается. Ходит. «Памятник новой эры». («Витрион», «Шесть повестей о легких концах») [7, 465].

Оба рассказа содержат элемент фантастического. И если «Ускомчел» входит в цикл «Неправдоподобные истории», в названии декларирующий установку на сочетание реального и ирреального, то «Витрион» – единственная «повесть о легких концах», которую можно считать переходным звеном между двумя последовательно вышедшими циклами. Кремлевский прожектор Возов чрезмерно увлекается идеей рационализации всех аспектов человеческой жизни, до такой степени, что вызывает к жизни собственного двойника, некоего «ускомчела» (усовершенствованного коммунистического человека). Рассказ не позволяет однозначно ответить, являются ли видения героя реальностью или плодом его переутомленного сознания. Стилистика орнаментальной прозы с ее имманентной расположенностью к мистицизму подходит для выражения наполненной противоречиями дихотомии «старое сознание/новый мир». Во втором случае описание конструктивистского механизма – Витриона – созданного инженером Беловым и наделенного свойствами живой материи, максимально приближено к эстетике абстрактного искусства. Будучи сочетанием геометрических форм, Витрион характеризуется посредством неполных предложений и глаголов движения.

По мнению В. Шкловского, одного из крупнейших представителей отечественного формализма, главным признаком,

отличающим бессюжетную прозу от сюжетной, является герой, устанавливающий внутреннюю связь литературного материала [2, 84]. Автор-рассказчик в этом случае действует как внешний оформитель, соединяя материал с реальной жизнью (в качестве примера приводился жанр фельетона).

Хотя Эренбург никогда полностью не примыкал к формалистскому направлению, отчасти разделяя некоторые его тезисы, выбранная им в качестве организации текста форма цикла помогла снять указанное противоречие. В «Тринадцати трубках» и «Условных страданиях...» личность нарратора намеренно вынесена на периферию повествования (за исключением двух новелл в последнем из названных циклов). Связь элементов внутри целого в них осуществляется, помимо общей идеосферы и проблематики, посредством элемента хронотопа (место действия – кафе, перекресток людей, культур, событийно насыщенный) или детали, позволяющей соединять разделенные хронологически и географически истории в единый метанарратив (повествователь собирает коллекцию курительных принадлежностей и рассказывает, как каждая из трубок оказалась в его собственности). Последний прием является довольно продуктивным в мировой литературе не только XX века (С. Довлатов «Чемодан», М. Павич «Ящик для письменных принадлежностей»), но и предшествующего периода («Рукопись, найденная в Сарагосе»).

Поэтика «Тринадцати трубок» подразумевала очерчивание автором круга проблем, единых и неделимых для всего мира, создание штрихпунктирного портрета эпохи глазами ее современника. Этот портрет в первую очередь включал в себя недавно пережитую трагедию Мировой войны и остросоциальное, сатирическое изображение пороков общества капитала, извлекавшего выгоду из развязанной им же «бойни народов».

Используя традиционные для западной литературы новеллистический динамизм повествования, увлекательный сюжет с неожиданным «пуантом», соответствующим развязке, Эренбург сочетает декларируемую установку на занимательность с притчевым характером составляющих цикла, чем обеспечивает «Тринадцати трубкам» неизменный читательский успех (книга была переведена практически на все популярные европейские языки, неоднократно переиздавалась как в Советском Союзе, так и за рубежом, а несколько новелл цикла были экранизированы: «Трубка коммунара» К. Марджанова в 1929 году, «Трубки» В. Ясного в 1966 году).

Последний из циклов малой прозы Эренбурга, «Условные страдания завсегдатая кафе», увидевший свет в 1926 году, был создан

в соответствии с несколько иными творческими принципами, нежели его предшественники. Эренбург обращается к романтизму как художественному методу и подвергает серьёзному пересмотру конструктивистские взгляды, выдвинутые им в манифесте 1922 года. В 1928 году выходит сборник статей разных лет «Белый уголь, или Слезы Вертера», в котором автор констатирует: *«Конструктивисты не построили нового Парфенона (приходилось довольствоваться Эйфелевой башней). <...> Мнимый конец искусства был зарождением новой романтики».*

Этот ревизионистский на первый взгляд шаг был продиктован творческими интенциями Эренбурга, чье увлечение конструктивизмом имело фактический характер художественного эксперимента, частично воплощенного не только в циклах малой прозы, но и романах («Жизнь и гибель Николая Курбова»), не всеми, впрочем, понятого и принятого. Так, А. Воронский писал о «Курбове» следующее: *«Если бы не раздражающая, какая-то вывихнутая манера автора, роман мог бы стать очень высоким художественным произведением»* [1, 377].

В результате возникает второй манифест, в котором Эренбург показывает, что конструктивистское отрицание искусства было лишь имитацией: *«Их не удивило, что Маяковский приглашает бросить писать стихи в стихах, а Лелевич отрицает живопись картинами. Они не догадались, что все эти «конструктивные» блузы, печи и чайники – родные братья зря осмеянной луны влюбленного подростка»* [6, 20].

Новый цикл рассказов, написанный по следам путешествий Эренбурга по Германии, Франции, Бельгии, Италии и Советскому Союзу, получил название, также отсылающее к «вертеровской традиции» – «Условные страдания завсегдатая кафе». Но в отличие от пассивно-отстраненного стоицизма персонажа Гете, романтизм Эренбурга был энергично интенционен и сочетал острую полемическую направленность с драматическими сюжетными коллизиями. Жертвывая психологизмом в описаниях персонажей ради построения сюжета, Эренбург, как правило, выносил рефлексию в первую часть каждой из новелл, предварявших его непосредственное развитие.

Условность изображения событий действительности в анализируемом цикле – это не способ продемонстрировать их несущественность по сравнению с некими гипотетическими реалиями настоящей жизни, но творческий метод, заключающийся в умышленном и последовательном удалении автора-рассказчика от участия в ходе

действия. Кроме того, метаидеей всего цикла является мысль о «человеческой инфляции», сопровождаемая характерным для *fin de siècle* упадком нравов вкупе с ощущением неизбежных изменений.

Таким образом, исследуемые нами циклы малой прозы Эренбурга могут быть рассмотрены, с одной стороны, как произведения, созданные в русле актуальных литературных тенденций 20-х годов (социального заказа, литературы факта, конструктивизма, формализма) и, следовательно, использующие предыдущую литературную традицию в той степени, в какой на нее опирались вышеперечисленные явления литературы. Кроме того, циклы малой прозы, создаваемые Эренбургом в перерывах между работой над более крупными формами, выступали в качестве своеобразной «творческой лаборатории» автора, активно работавшего над созданием уникальной стилистической манеры.

Список литературы

1. Воронский, А. Искусство как познание жизни / А. Воронский // Красная новь. – 1923. – № 5. – С 377.
2. Заламбани, М. Литература факта: от авангарда к соцреализму: пер. с ит. Н. В. Колесовой / М. Заламбани. – СПб.: Академический проект, 2006. – 222 с.
3. Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа / под. ред. Н. Ф. Чужака. – М.: Федерация, 2000. – 290 с.
4. Пономарева, Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов / Е. В. Пономарева. – Челябинск, Цицеро, 2006. – 452 с.
5. Эренбург, И.Г. А всё-таки она вертится / И.Г. Эренбург. – Берлин: Геликон, 1922. – 140 с.
6. Эренбург, И. Г. Белый уголь, или Слёзы Вертера / И. Г. Эренбург. – Л.: Прибой, 1928. – 260 с.
7. Эренбург, И.Г. Необычайные похождения / И.Г. Эренбург. – М.: Кристалл, 2001. – 1152 с.
8. Хренов Н. А., Мигунов А. С. Эстетика и теория искусства XX века / Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 678 с.

Abstract

Approaches of creating prose unities (short story cycles) in early fiction of Soviet writer Ilya Ehrenburg are analyzed. It has shown how complex of ideological and aesthetic prescriptions could determine change of poetical elements.

Key words: short story cycles, Ilya Ehrenburg, constructivism

*Е.В. Федорова,
аспирант ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Т.Ф. Семьян,
д.ф.н, проф. кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ТРАДИЦИИ Н. В. ГОГОЛЯ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»

В статье рассматриваются особенности трансформации «гоголевских» традиций в творчестве А. Белого на материале романа «Серебряный голубь». Предметом внимания становится восходящая к стилистике Н.В. Гоголя сказовая манера повествования, акцентированная визуально-изобразительными средствами.

Ключевые слова: орнаментальная проза, ритм прозы, сказ, визуальность

«Серебряный голубь», работа над которым началась в 1900-е годы, стал первым крупным прозаическим произведением А. Белого. Роман задумывался как часть трилогии «Восток или Запад», в рамках которой переосмыслиется судьба и мировое значение России. Второй частью неоконченной трилогии является «Петербург», первоначальное название которого было «Путники». Однако третья часть так и не вышла в свет, и романы «Серебряный голубь» и «Петербург» приобрели самостоятельное значение: в первом описана гибельная стихия Востока, во втором – уничтожающая сила Запада.

«Серебряный голубь» как первый литературный опыт создания традиционного эпического романа стал поворотным пунктом в творческом становлении автора. Экспериментируя, А. Белый пришёл к форме ритмической орнаментальной прозы, восходящей к стилистике раннего Гоголя. Примечательно, что одновременно с созданием «Серебряного голубя» писатель работал над статьей «Гоголь», которая была опубликована в 1909 году в журнале «Весы» вместе с первыми главами будущего произведения.

Многие литературоведы описывают сильное влияние поэтики Н.В. Гоголя, и в особенности его сказовой манеры, на художественный стиль А. Белого. Исследователь фольклорно-мифологической традиции творчества Белого А.И. Ощепкова приходит к выводу, что своеобразие повествования в романе заключается в том, что «используя гоголевскую модель авторского построения, Белый создает вместе с тем свою уникальную структуру повествования: авторское слово строится как совокупность литературного «повествователя» и

«фольклорного повествователя», чья позиция восходит к типу фольклорного слова сказителя, причем и то, и другое преломлено через гоголевскую традицию» [4, 96]. Анализируя особенности творческой манеры Андрея Белого, Н.А. Кожевникова подчеркивает, что «сказ Белого строится как цитата из Гоголя, но преобразованная» [3, 68].

В романе «Серебряный голубь» писатель не просто подражает манере, но усложняет гротеск Н.В. Гоголя, перерабатывая его художественно-стилистические приемы. Можно утверждать, что А. Белый наследует традиции Гоголя, творчески их развивая. Об этом влиянии пишет и сам А. Белый в известной монографии «Мастерство Гоголя» (1932 г.): «Цвета “Серебряного голубя” в общем близки к цветам “Вечеров на хуторе близ Диканьки”; как у Гоголя, они даны впестрь, перебоями пятен. <...> В напевности, в оперной нарочитости поз, в расстановке слов, в их повторях, красках, паническом чувстве, внушаемом солнечным блеском, во многих сюжетных моментах есть итог увлечения прозой Гоголя до усилия ее реставрировать» [1, 302].

В прозе А. Белого, в особенности, в «Серебряном голубе», цветовое решение отражает эмоциональную доминанту каждого эпизода и сюжета в целом, его настроение и смысловое содержание. Например, нагнетание обстановки в селе иллюстрируется метафорой: «Когда дневное, не голубое вовсе и не серое небо затвердело синевой в то время, когда запад разъял свою пасть и туда утекал дневной пламень и дым; оттуда бросил воздух красные свои, будто ковровые, платы зари и покрыл ими косяки и бревна изб, унижал крест колокольный огромной цены рубинами, а жестяной петушок, казалось, был вырезан в вечере задорным, малиновым крылом; кусок красного коврового воздуха ударил в поповский смородинник, как раз угодив в отца Вукола» [2, 36; подчеркнуто нами. – Е. Ф.]. Цветовые характеристики воспринимаются читателем, влияют на его эмоциональное восприятие текста, создают определенную атмосферу языкового пространства.

Сказовая форма повествования, унаследованная А. Белым от традиций Н.В. Гоголя, имитирует спонтанность и устность речи. Влияние «гоголевского» опыта проявляется в особой ритмизации прозы, её интонационной напевности. А. Белый в работе «Мастерство Гоголя» в главе «Гоголь и Белый», которая стала ярким примером аналитического осмысления собственной творческой манеры, отмечал в «Серебряном голубе» «тот же гиератизм жестов, данных в повторах речитативного лада, с применением всюду типичного для Гоголя расстава слов<...>Та же густота чисто гоголевских эпитетов: дивный,

странный и непонятный; то ж обилие восклицаний <...>; те ж вводные предложенья с обрывами, свертками представлений, кругами, спиралями <...>. То же скопление: эпитетов, существительных и глаголов...» [1, 300–301].

Напевная мелодичность фрагментов «Серебряного голубя», повествующих о жизни простого народа, изобилует инверсиями, лексическими повторами, звукописью, диалектной и разговорной (просторечной) лексикой, народными фразеологизмами разговорного характера, окказиональной лексикой, индивидуально-авторскими образованиями, построенными по типу народной этимологии, некорректным употреблением иностранных слов, а также научных терминов и абстрактных существительных, что помогает подчеркнуть эмоциональную насыщенность текста:

«– Вот ошшо прибаутки песельные у нас сладки; а службы – тех песен слаще; с поцелуями, с красными причитаньями; вот ошшо у нас женки с хрудами сахарными; а тая одежда служебная снегов белей; все друх с дружою разговаривам про врата адамантовы, да про край слаботный.

– Вот ошшо величат холубями нас; и по всей-то крайне мы разлетаися, друх; вот ошшо середь нас живет набольший: матерый сам, холубь сизокрылый; оттого пошел по Руси бунт-свят, шта бунтарствует вольно казачество под синим под небушком.

– Вот ошшо те казаки слаботные – перво-наперво; то касаточки-пташечки, разнесут они по Руси Свят-Дух; как пройдут по землице-то ропотом, так за ними холуби вылетят.

– Вот ошшо...» [2, 156].

Подобные фигуры «разговорного» синтаксиса, лексические и звуковые повторы создают ритмичность текста, характерную для устной простонародной речи.

Как известно, одним из ярких качеств прозы А. Белого является необычное визуальное оформление текста. Обращаясь к сказовой форме, писатель визуально маркирует её, что выражается в использовании таких визуально-графических средств, как отсутствие прописных букв, нарушение правил пунктуации и орфографии. При помощи разреженного написания выделяются окказионализмы и слова, в которых нарушены фонетические и грамматические нормы. Т.е. шрифтовым выделением на пространстве страницы маркируется словоупотребление среды или действующих лиц. Имитация неграмотной народной речи достигается за счет неклассического визуального оформления: разреженного написания слов, отсутствия строчных букв и «облегченной» пунктуации. Так, в главе

«Наваждение» в тексте выделены слова, передающие речь, стилизованную под малограмотную, характерную для персонажей из народа: «...глаза ее после того еще а г р а м д н е й» [2, 141]; «...и прочее на счет ж е н щ ы н» [2, 143]; «... и Степан Иванов полюбил “Г е й н ю”...» [2, 145]. Примитивизация речи персонажей, акцентированная зримым выделением соответствующих частей в тексте, становится отражением фольклорного характера повествования и создаёт комический эффект.

Сказ как стилистический прием построен на контрасте, одной из основ которого является разграничение литературного рассказчика (автора) и собственно рассказчика. Н.А. Кожевникова подчеркивает, что если у Гоголя чаще всего выступает несколько рассказчиков, то Белый использует «условного повествователя», который совмещает в себе «всезнающего автора и рассказчика, близкого к изображаемой среде» [3, 66]. В основном, для произведений А. Белого характерно повествование от неперсонифицированного рассказчика. Нарратор может быть как героем сюжета, так и представлять читателю «взгляд со стороны»: так, в «Серебряном голубе» повествователь играет роль всеведущего нарратора, что характерно для выбранной сказовой манеры повествования. Повествователь как будто постоянно меняет роли и «угол обзора»: он предстаёт то как всевидящий, всезнающий автор, то как рассказчик из села Целебеева, то как рассказчик из города Лихова. Его образ получается сложным и многогранным. При этом в рамках романа литературный рассказчик визуализируется посредством коротких комментариев, уточняющих происходящее или дающих эмоциональную оценку событиям или персонажам, что обеспечивает прямую коммуникацию с читателем и подчёркивает обособленность повествователя от происходящих событий. Подобные комментарии выделяются в текстах не только стилистически и интонационно, но и визуально-графически, а именно, заключаются в скобки: «... облил его из бутылочки чем-то (керосином, верно), да и стал чиркать спичкой...» [2, 182], «... вам проденут кольцо в нос и потащут на каторгу (барон всегда выражался образно: он был большим чудаком)» [2, 192].

Таким образом, традиции Н.В. Гоголя находят своё отражение и развитие в ранней прозе А. Белого, в особенности – в «Серебряном голубе». Влияние «гоголевской» школы затрагивает различные уровни романа: повествовательный, сюжетный, образный, фонетический. При этом А. Белый выступает в роли художника-новатора, который не только наследует традиции литературной классики, но и совмещает их с художественными веяниями нового времени, обращаясь к форме

орнаментальной прозы и экспериментируя с визуальной организацией текста.

Список литературы

1. Белый, А. Мастерство Гоголя / А. Белый. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. литературы, 1934. – 353 с.
2. Белый, А. Серебряный голубь / А. Белый. – М.: Скорпион. – 321 с.
3. Кожевникова, Н. А. Язык Андрея Белого / Н. А. Кожевникова. – М.: Институт русского языка РАН, 1992. – 256 с.
4. Ощепкова, А. И. Поэтика «романа-мифа» Андрея Белого «Серебряный голубь»: к проблеме авторского повествования / А. И. Ощепкова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Слово в романе: проблемы междисциплинарного исследования. Памяти профессора В. М. Переверзина. – Якутск, 2013. – С. 83–96.

Abstract

In article features of transformation of “Gogol’s” traditions in A. Bely's creativity on material of the novel “Silver Pigeon” are considered. The tail’s manner of a narration which is going back to N. V. Gogol's stylistics accented by visual and graphic means becomes a subject of attention.

Key words: ornamental prose, prose rhythm, tail, visuality

*О.С. Ханенко,
аспирант 1 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – М.Л. Бедрикова
к.ф.н, доц. кафедры литературы МГТУ*

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНОСТИ ПРОЗЫ В.ПЬЕЦУХА

В статье анализируется проблема литературоцентричности в прозе писателя-постмодерниста Вячеслава Пьецуха рубежа XX–XXI вв. Литературоцентричность рассматривается в связи со спецификой истории, культуры России, русской жизни, особенностями национального характера.

Ключевые слова: русский национальный характер, постмодернизм, В. Пьецух

Литературную ситуацию рубежа XX–XXI вв. можно охарактеризовать как кризисную, обусловленную внелитературными (социально-историческими) и литературными (художественными) причинами. Закономерно, что литература обращалась и обращается к художественному опыту XIX в., на основе которого единственно возможно создание произведений, отвечающих новым социокультурным реалиям и питающихся из духовных источников русской классики. Для современного прозаика, эссеиста Вячеслава Пьецуха (р. 1946) таким источником стало художественное наследие русского XIX в. Писатель всегда подчеркивает «литературность» своих произведений, не скрывая творческой установки на «литературоцентричность» изображаемого. Особое влияние на художественное сознание прозаика оказали Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин, а из писателей XX в. – М. Булгаков и М. Зощенко.

Известно следующее высказывание Пьецуха, объясняющее его глубокую этическую, эстетическую потребность обращения к вечным ценностям, запечатленным в предшествующей литературе, и проливающее свет на причину использования литературных образцов: «...скорее всего литература есть, так сказать, корень из жизни, а то и сама жизнь, но только сдвинутая по горизонтали, и, следовательно, нет решительно ничего удивительного в том, что у нас куда жизнь, туда и литература, а с другой стороны, куда литература, туда и жизнь... Литература – это чистовик, а жизнь – черновик, да еще не из «самых путных» [12, 219–220]. Поэтому верно отметила Ю. Драгунова, что «литературный мир входит в структуру образов, создаваемых автором,

играет организующую роль в произведениях, служит приемом, способствующим созданию необходимого настроения и впечатления, воссоздающихся с помощью стилизации» [6, 12-13].

Центральная проблема творчества В. Пьецуха – «национальный характер», загадки души русского человека, которую он исследует и в художественных образах, и в философских размышлениях. Данная проблема сопрягается с проблемой специфики русской жизни. Можно говорить о разрабатываемой Пьецухом *категории русского характера*, которая позволяет писателю одновременно размышлять о прошлом и будущем России.

Писатель определяет свой творческий метод как «иронический реализм». В контексте постмодернизма прозу В. Пьецуха рассматривают литературоведы: О. Богданова, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, И. Скоропанова, К. Степанян. Если выделять атрибутивные признаки «иронического авангарда», следовательно, и типологические черты творчества Пьецуха, то первым и определяющим принципом необходимо назвать «тотальную ироничность». Предметом изображения становится абсурд современного существования, исходным материалом часто служат сниженные образцы из классической русской литературы (в этом проявляется интертекст): используется анекдот, сюжеты, как правило, держатся на парадоксе, фабула завязывается вокруг неожиданных житейских метаморфоз. Образ мира, воссоздаваемый в прозе «иронического авангарда», гиперболический и гротескный. Нередки театрализованные формы в повествовании, где господствует игровая стихия. Сказанное выше вполне соотносится с отмеченной установкой художника-постмодерниста на «литературоцентричность», то есть признанием первичности литературы и вторичности действительности для русской ментальности.

В произведении «Новая московская философия» (1988) представлены важнейшие основания концепции национального характера в интерпретации В. Пьецуха, обнаруживается *«литературоцентричность»*. В начале повести автор демонстрирует *обнажение приема* – открыто вводит цитату из текста «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. То, что обыкновенно называют «книжностью», «литературностью», в данном случае есть постмодернистский «подход». Особенность подхода в том, что В. Пьецух *рассматривает русский характер, тайны русской души в неразрывной связи с русской литературой*. Это особое «зрение» русского человека на окружающую действительность через литературный «опыт». В. Пьецух пишет: «Мы так верим в литературу, как наши прадеды в Судный день» [12, 12-13]. Цитаты, реминисценции – это не простое следование правилам постмодернистского письма, но воплощение авторской концепции. В чем же заключается смысл

этой «*новой философии*» – *московской*? По В. Пьецуху, литература концентрирует весь опыт человечества – *опыт нравственный*. Сюжет повести выстроен так, что читатель приходит к мысли, что сама жизнь чревата *повторяемыми* ситуациями. Словом, *все когда-то уже было*. Литература фиксирует повторяемость в жизни, передает человеку знание *неких уроков*, несет в себе нравственное начало, в определенном смысле «вкладывает» в сознание читателя христианские заповеди. Возможно, в этом и заключается «новая московская философия»?

Интертекстом рассказа «Центрально-Ермолаевская война» становится традиция древнерусской воинской повести. Автор испытывает читателя, обманывает читательское ожидание. В данном сюжете деревенская склока именуется «междоусобицей». Автор ведет четкую хронологию событий, при этом особенно подробно описаны мнимые исторические события – «Ермолаевское сражение» и солнечное затмение, повлиявшее на исход междоусобицы (последнее указывает на источник – «Слово о полку Игореве» и «Задонщину») [6, 237]. Местное противостояние (вражда между парнями двух соседних деревень) по значимости поставлено в один ряд с космосом (солнечным затмением), религией, Отечественной войной 1812 года. В произведении литературоцентричность проявляется в поведении героев, буквально сориентированном на литературные образцы. Петр Ермолаев (Правдин) в разгар битвы произносит слова Александра Невского. Есть и сюжетные реминисценции к гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Например, поводом к ссоре у Гоголя стало ружье, у Пьецуха – велосипед. Параллелизм ситуаций очевиден: «...пустая, бессодержательная вражда становится символом недолжного существования обособившихся от соборного “товарищества” людей» [4, 22–24].

В книге «Плагат», написанной на рубеже XX–XXI вв., В. Пьецух актуализирует темы, сюжеты русской классики. Герои – наши современники. Например, использованы сюжеты «Детства» и «Утра помещика» Л.Н. Толстого. Вместо образа барина выведен современный «помещик-землевладелец» Илюша Помещик. Он постигает смысл жизни, ибо является носителем русской ментальности. В результате размышлений приходит к простому решению экзистенциальных проблем: «счастье – это когда ты покачиваешься в гамаке, наблюдая за движением облаков» [4, 22–24]. Мотив гоголевской «шинели» причудливо трансформируется в тексте: автомобильчик, заработанный потом и кровью хозяина, «въехал» в «ролс-ройса», помяв крыло и выбив «правый задний фонарь». Но и этого хватило, чтобы автомобильчик отобрали бандиты, а его хозяин умер, добываясь правды.

Действительность рубежа веков подтолкнула писателя также обратиться к бессмертной «Истории города Глупова» Салтыкова-Щедрина. Продолжением классики стали повести «История города Глупова в новые и новейшие времена» и «Город Глупов в последние десять лет». Писатель уже самим названием произведения утверждает: русский человек, несмотря на все лихолетья, притеснения начальства и научно-технический прогресс, собственно, не переменялся. Это своего рода подведение итогов всемирно-исторического эксперимента «в отдельно взятой стране» у В. Пьецуха.

Не случайно на рубеже веков в творчестве В. Пьецуха появилось произведение «Заколдованная страна». Автор создает фантазмагорию, растущую из серого российского быта и парадоксальной трагической отечественной истории. Узнаваемы литературные источники – это «История государства Российского» А.К. Толстого как ироническое переложение «Истории государства Российского от Рюриковичей до наших дней» Н.М. Карамзина. Эстетический нигилизм В. Пьецуха сказывается в реминисцентном характере его прозы, в ерническом отношении к хрестоматийному глянцу, покрывшему литературу. Например, литературный предшественник героя «Заколдованной страны» – это Илья Ильич Обломов. Как и в романе И.А. Гончарова, в поэтике современного романа есть символический образ дивана. «Диван розовый в полоску» в квартире приятеля символизирует тщетность усилий героя изменить судьбу.

Исследователи отмечают в творчестве Пьецуха чрезвычайно сильное «гоголевское начало». Переключка с классикой наблюдается на уровне тематики, сюжетики, жанровых особенностей. Это подчеркивает, что Пьецух – постмодернист, а его тексты образуются из «анонимных, неуловимых, и вместе с тем уже читанных цитат – цитат без кавычек» [1, 128]. Важнейшим компонентом гоголевской модели мира является мотив заколдованного места. Это точка пересечения вещественного и недостоверного, реально-бытового и призрачно-фантастического. Так, в повести «Заколдованное место» герой, отправившись за кладом, «минул и плетень, и низенький дубовый лес. Промеж деревьев вьется дорожка и выходит в поле. Кажись, та самая. Вышел и на поле – место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит, но гумна не видно. Поворотил назад, стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет!» [9, 152]. В пределах заколдованного места нарушаются привычный жизненный уклад, поведение человека становится странным, необъяснимым, пропадает внутренняя логика поступков. Словом, «на заколдованном месте никогда не было ничего доброго» [9, 159]. В заглавной повести одноименного

сборника обозначено движение к духовному воскресению русского человека, в чем еще автор «Мертвых душ» видел особый смысл.

Своеобразным продолжением классического мотива в творчестве Пьецуха стала тема нравственного падения, связанная с бессмысленностью механических движений. Дамский мастер Александр Иванович Пыжиков в повести «Бог в городе» украл ножницы, «причем бывшие в употреблении и самого обыкновенного образца. Зачем они ему понадобились, он и сам толком не мог сказать, поскольку дома у него этот инструмент имелся в нескольких экземплярах» [6, 100]. Мотивная структура произведения Пьецуха и гоголевской повести «Нос» во многом совпадает. Профессия Пыжикова («дамский мастер») напоминает о цирюльнике Иване Яковлевиче, обнаружившем в хлебе нос. Попутно отметим, что в интертекстуальном пространстве повести Пьецуха возникает любопытная аллюзия к гоголевскому сюжету: проснувшись, главный герой «поднял с пола книгу “Фрегат Паллада” и раскрыл ее наугад. Дочитал он только до фразы: “Без хлеба как-то странно было на желудке; сыт не сыт, а есть больше нельзя”» [6, с.106]. Постмодернистская игра с готовым сюжетным образцом намечает вероятную перспективу дальнейшего развития событий. Гоголевская «носология» в данном случае пополняется носом с «шишечкой» на чужом, «исхудалом, злом» лице, которое Пыжиков увидел в зеркале [6, 107]. Немотивированность перемены внешнего облика, с одной стороны, усиливает неправдоподобие происходящего, с другой – намекает на ситуативный параллелизм: майор Ковалев, приказавший подать зеркало, «хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место!» [9, 147]. В преподавании всеобщей истории, по мысли Гоголя, позитивный смысл заключен не в «собрании частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели» или «куче происшествий без порядка» – предмет истории в ином: «Она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество...» [9, 150]. По этому образцу создается историческое пространство у Пьецуха.

В. Пьецуха можно считать продолжателем в современной прозе традиций русских писателей-мыслителей: Чаадаева, Достоевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Использование сюжетов великих предшественников сам писатель назвал «плагиатом», но, с точки зрения постмодернистской поэтики, это не плагиат, а необходимый способ найти взаимопонимание с заинтересованным читателем-современником. Общее у В. Пьецуха с его читателями – это

особенность национального мышления, которая предполагает приоритет литературы над жизнью.

Список литературы

1. Барт, Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 418 с.
2. Есаулов, И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения/ И. А. Есаулов. – М., 1997. – 80 с.
3. Кривонос, В. Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя / В. Ш. Кривонос. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1999. – 251 с.
4. Кривонос, В. Ш. Принцип проблематичности в поэтике Гоголя / В. Ш. Кривонос // Известия РАН. – 1998. – Серия литературы и языка. – Т. 57. – № 6. – 15 с.
5. Купреянова, Е. Н. «Мертвые души» Н. В. Гоголя (замысел и его воплощение) / Е. Н. Купреянова // Русская литература. – 1971. – № 3. – С. 60–71.
6. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики: монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
7. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман / Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. – С. 150–290.
8. Лотман, Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – Т. 14. – С. 3–18.
9. Манн, Ю. В. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 17–34.
10. Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda , 1996. – 119 с.
11. Пьецух, В. А. Заколдованная страна: Повести, рассказы, биографии, эссе / В. А. Пьецух. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 540 с.
12. Пьецух, В. А. Я и прочее: Циклы; Рассказы; Повести; Роман / В. А. Пьецух. – М.: Худож. литература, 1990. – 335 с.

Abstract

This is a study of the Russian literary problems in prose narrative of the XX – XXI century written by V. Pyetsukh – the postmodernist writer. Russian literature under study is considered in connection with Russian history, culture, life, Russian national character.

Key words: Russian national character, postmodernism, V. Pyetsukh.

РАЗДЕЛ III. ЭССЕ НА ТЕМЫ «ПУШКИНИАНЫ»

*И.Ю. Менищикова,
студент 3 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – Т.Б. Зайцева,
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ*

МОЙ ПУШКИН

Посещение выставки «Пушкиниана» в Магнитогорской картинной галерее открыло для меня совершенно иного Пушкина. Мы все привыкли видеть Александра Сергеевича влюбленным в осень, улыбающимся, в хорошем настроении. Но художники раскрыли нашего великого поэта, «раздели» его перед зрителями, вытащили всё то, что скрывалось от нашего взгляда.

Войдя в зал с картинами, мы ожидали увидеть традиционные портреты Пушкина, зарисовки его быта, сцены с семьей. Но перед глазами предстала картина О.Ю. Яхнина «Пушкин». С землисто-смертельным лицом Александр Сергеевич смотрит на нас. В его глазах скрывается скорбь всего мироздания. Он будто бы знает все наши тайны, мечты, желания и хочет спасти нас от неверной дороги жизни. Мне всё казалось, что еще чуть-чуть и Пушкин выйдет из картины. Выйдет и заговорит с нами, пытаясь, как можно быстрее, донести ту истину, которая известна лишь ему. Но будем ли мы его слушать? Мы, люди XXI века, вечно спешащие и не замечающие ничего вокруг.

Художник-философ Луис Ортега, показав нам Пушкина-испанца, донёс до зрителей простую мысль: творчество Александра Сергеевича настолько многогранно, всеохватывающее и близко каждому читателю вне зависимости от нации, что наш поэт может быть и испанцем, и французом, и ирландцем... и много таких «и».

Картина И.Л. Дяткиной «В глуши звучнее голос лирный» запечатлела поэта в период творческого упадка. Муза ушла, утянув за собой краски жизни. Всё посерело, всё потеряло детальность. Небо, цветы, река, лес – всё выписано резкими штрихами. И сам Пушкин начинает сливаться с окружающим миром, он лежит, отгородившись от всего руками. Именно руки Александра Сергеевича приковывают внимание зрителя. В них таится некое волшебство, готовое вырваться строками на лист бумаги. Только руки поэта живы на этой картине, именно с них начнется и «оживание» Пушкина, они вернут насыщенность жизни.

Когда я шла в галерею, то единственной ассоциацией с нашим поэтом было что-то умиротворённое, осенне-золотое, что-то фундаментальное. После выставки я поняла, что наш родной Пушкин – это эмоциональный, безумный человек с фестивалем мыслей и идей. Он не понят нами до конца, он мёртв и жив одновременно, он современный и давно устаревший, он метущийся и спокойный.

Человек с кислотно-мистическими снами – это мой Пушкин, поэт, которого я внезапно для себя открыла.

*Е.С. Зими́на,
студентка 3 курса, МГТУ (Магнитогорск)
Научный руководитель – Зайцева Т.Б.,
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ*

СВЕТ ПУШКИНА

Александр Сергеевич Пушкин – это поэт, произведения которого знает каждый русский человек. Но у каждого из нас есть свой Пушкин. Для меня творчество Пушкина – это лёгкий, изящный, будто летящий слог, это произведения, которые берёшь в руки, когда тебе тяжело, в пушкинских стихах и прозе есть и восторг, и светлая грусть, и надежды, и мечты, и любовь. Если условно разделить всех поэтов на светлых и темных, то Пушкин – это поэт светлый. Меня поразило, что многие художники, чьи работы были представлены на выставке «Пушкиниана» в Магнитогорской картинной галерее», видят Пушкина как поэта тёмного.

Первая картина, которую мы видим, входя в зал, поражает. На ней крупным планом изображено лицо поэта с огромными, печально взирающими на нас глазами, растрёпанными волосами и серо-зелёной кожей. Мне картина О.Ю. Яхнина больше напомнила портреты немецких романтиков, например, Эрнста Теодора Амадея Гофмана, с его изощренной тоской по идеалу и ненавистью к филистерству, но абсолютно не соединялась в моём сознании с образом Александра Сергеевича Пушкина, любившего жизнь всегда и во всех ее проявлениях. Способность ощущать мировую скорбь не подавляла в Пушкине жажду жизни и жизнерадостность.

Также меня удивило повышенное внимание художников к африканским корням Пушкина. Мне кажется, это не является наиболее важным аспектом, необходимым для понимания личности и творчества величайшего русского поэта.

На выставке были представлены и картины, изображающие Пушкина достаточно традиционно. Таков, например, живописный портрет Пушкина кисти художника Л.В. Гервица «Пушкин в Михайловском». Образ поэта на этой картине в целом соотносится с моим представлением о нём, но при этом меня не покидало ощущение, будто картине чего-то не хватает. В ней не было какой-то искры, глубины, подлинности. Можно сказать, что это изображение актёра в роли Пушкина, а не самого поэта. Пушкин неуловим?

Я считаю, что наиболее точно светлый дух Пушкина был передан в акварельных иллюстрациях к «Маленьким трагедиям» и в силуэтной графике. Картины из этих двух серий очень изящные, невесомые, точные, как и сами произведения Пушкина, можно сказать «прозрачные». Также порадовало внимание художников к эпиграммам Пушкина. Иллюстрации к эпиграммам передали острое чувство юмора Пушкина.

Все мы видим Александра Сергеевича Пушкина по-разному. Для кого-то это трагичный поэт, для кого-то светлый, радостный, для кого-то поэт-революционер, идущий против толпы. У каждого из читателей Пушкин свой, и возможно, именно эта многогранность и понятность для всех творчества Пушкина является одной из причин народной любви к нему.

*Д.С. Эргашев,
студент 3 курса, МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – Т.Б. Зайцева,
к.ф.н., доц. кафедры литературы МГТУ*

ПУШКИН-ФИЛОСОФ В ВИДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ

Нет в России человека, который бы никогда ничего не слышал о Пушкине, о его творчестве, поэтому мнение о его произведениях имеют все, но в большинстве случаев это мнение не отличается оригинальностью: Пушкин – легкий, позитивный поэт, музыкальность произведений которого заставляет читателя отвлечься от серости трудовых будней и перейти в яркий, пёстрый, цветущий мир. Однако есть и такие люди, их меньшинство, способные взглянуть на Пушкина с иного ракурса: поэт предстает философом, которому открыты возвышающие душу тайны мира и великие загадки природы.

Таким поэта и его природное окружение изобразила И.Л. Дяткина в иллюстрациях к книге «Лицейская лирика А.С. Пушкина». Здесь поэт – маленький человек, который как будто никогда не сможет

достичь заоблачных высот. Он ничто и никто; лишь звёздная пыль, которая абсолютно ничего не значит для масштабов Вселенной, но в его жизни, в жизни поэта, появляется друг, который не оставит в беде, а в горести и печали вызовет из этого капкана, – большое, могучее дерево. Оно привлекает к себе, манит поэта своей загадкой. Это дерево не такое, как все остальные; оно особенное, чем и вызывает к себе интерес.

Многие творческие деятели говорят, что черпают свои идеи из космоса, а некоторые писатели любили творить на лоне природы, которую можно определить как своего рода проводник, антенну, посредника между разумом человеческим и разумом Вселенной, где человеческий ничтожен. Пушкин на картине Дяткиной – ничтожное великое, нашедшее в природе ту нить, которая ведёт в глубокую даль бесконечной тьмы, где хранится генератор идей, при взаимодействии с которым появляется возможность творить. Природа вокруг Пушкина жива, мудра и спокойна, но не равнодушна. Она для него не только путеводитель, но и друг.

Привлекла мое внимание и философско-символическая картина В.С. Вильнера под названием «Три карты». Призрачный образ старой графини, карты, арка, опустивший голову Пушкин и уходящая вдаль женщина – сложные ассоциации-символы, углубляющие смысл картины. Она затрагивает тему судьбы, вечно актуальную для литературы; судьба не несёт никаких хороших новостей, она ясно намекает, что в скором времени наступит конец её путника. Образ судьбы выражен в виде призракоподобной женщины. Она стара и мудра. Возможно, она хотела бы провести Пушкина по пути долгому, плавному, но карты пророчат другое – кончина поэта близка. Арка – своеобразный портал, дверь, соединяющая миры, а женщина, уходящая вдаль – сама жизнь поэта. Она идёт туда, где земля стремится в небо, чтобы возвыситься над всем и стать частью вселенской Природы, стать элементом духовной части Вселенной.

Образ Пушкина воспринимается не всегда и не всеми в ярких красках, и в этом нет ничего плохого. Пусть одни видят в нём цвет, другие – тяжесть и даже мрак. Пушкин подобен Вселенной.

РАЗДЕЛ IV. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

М.И. Григорьев,
аспирант 2 курса МГТУ (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – К.Н. Савельев,
д. ф. н., проф. кафедры литературы МГТУ

СОСТОЯНИЯ ИЗМЕНЕННОГО СОЗНАНИЯ И «ВЗВОЛНОВАННАЯ ПРОЗА» Т. ДЕ КВИНСИ

В данной статье анализируются катализаторы состояний измененного сознания (ИСС), описанные Т. Де Квинси в рамках «взволнованной прозы». Оказывается, что прославивший английского романтика опиум является лишь одним из катализаторов ИСС и воображение автора не менее сильно будоражили любовь и геополитика.

Ключевые слова: Томас Де Квинси, автобиографическая проза, состояния измененного сознания (ИИС), вдохновение, лаудан

Когда речь заходит о творческом наследии английского романтика Т. Де Квинси (1785–1859), то первое, с чем оно ассоциируется, – это видения, порожденные измененным сознанием самого автора. Именно лаудан (опиумная настойка) стал тем стимулирующим веществом, благодаря которому мы оказываемся свидетелями зарождения причудливых символов, ошеломляющих и неведомых картин. Но если проанализировать «взволнованную прозу» английского романтика, то сам автор называет лаудан лишь одним из средств для достижения мечтательности, что и является состоянием измененного сознания: «В то время я часто, приняв опиум, предавался мечтам» [1, 103]. В данной работе мы постараемся понять природу состояний измененного сознания Т. Де Квинси и возможные средства их достижения.

Рассмотрим классическое определение состояний измененного сознания, сделанное Арнольдом М. Людвигом в середине прошлого века: «*Измененное(ые) состояние(я) сознания* (далее – ИСС) любое психическое состояние(я), индуцированное различными физиологическими, психологическими или фармакологическими приемами или средствами, которое субъективно распознается самим человеком (или его объективным наблюдателем) как достаточно выраженное отклонение субъективного опыта или психического

функционирования от его общего нормального состояния, когда он бодрствует и пребывает в бдительном сознании» [6, 9].

В среде литераторов ИСС представляли живейший интерес благодаря их практическому использованию. Так, Артюр Рембо предлагал искать вдохновение «...безмерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств. Он (поэт) идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами...» [3, 239]. Конечно, формулировка ИСС появилась намного позже периода жизни А. Рембо, но своим описанием пути достижения вдохновения автор эту формулировку предвосхитил. В данной работе мы ограничимся излюбленным в среде литераторов определением ИСС, которое Т. Де Квинси называет мечтательностью, а А. Рембо вдохновением. Т. Де Квинси прославился именно благодаря использованию лаудана для достижения данного ИСС, но, при детальном изучении его «Исповеди...» и взволнованной прозы в целом, становится очевидным, что лаудан выступает в роли лишь одного из катализаторов ИСС, и тут у него довольно много конкурентов.

Среди других возможных катализаторов ИСС на ум приходят иные вещества. «Я никогда не упускал случая выпить, ибо в то время боготворил вино так же, как теперь – опиум» [1, 81], – пишет автор в «Исповеди...». Конечно же, Т. Де Квинси очень скрупулезно описывает и различия в воздействии данных субстанций: «Я решительно утверждаю, что чистый опиум не способен подействовать на организм так, как действует алкоголь; различие определяется не **степенью**, а **сущностью** самого действия – различие состоит отнюдь не в количестве употребляемого вещества, а скорее в его качестве» [3, 94]. Далее следует подробная характеристика, где сей опиофаг сравнивает действие на умственные способности алкоголя и лаудана. Еще одним видом психоактивного вещества для Т. Де Квинси, как это ни странно, является чай: «...хоть чай осмеян теми, у кого нервы лишены чувствительности либо от природы, либо от вина, и теми, кто невосприимчив к действию столь утонченного бодрящего средства. Однако именно оно всегда будет любимым напитком мыслящего человека» [1, 119].

Что же касается остальных конкурентов – стимуляторов ИСС, описанных Т. Де Квинси, то классифицировать их уже не так просто, ведь эти средства не являются веществами. Согласно использованной нами классификации Арнольда М. Людвига, вещественные стимуляторы ИСС являются «фармакологическими приемами и средствами». Теперь же мы переходим к «физиологическим и

психологическим приемам и средствам», которыми пользовался английский романтик в поисках вдохновения.

Говоря о «физиологических и психологических приемах и средствах», мы, прежде всего, подразумеваем средства невещественные. Главным критерием таких средств является возникновение ИСС. И здесь очень интересен комментарий самого Т. Де Квинси, сделанный им в «Английской почтовой карете»: «Побуждаемые вставшей перед нами серьезной трудностью, мы предприняли пытливые изыскания, намереваясь определить истинные достоинства и подлинную ценность различных помещений кареты. Наше исследование покоилось на метафизических принципах; и нам удалось вполне удовлетворительно установить, что крыша кареты, каковую одни дерзали именовать мансардой, а другие – чердаком, на самом деле является гостиной, а козлы – главной софой или оттоманкой в этой гостиной, тогда как внутренность экипажа, традиционно считавшаяся единственно пригодным местом для обитания джентльменов, – по сути, не что иное, как замаскированный чулан для хранения угля» [1, 300]. Данное описание свидетельствует о возникновении ИСС и о пути его достижения. Юные оксфордцы видели то, чего не существовало для всех остальных. Катализатором же ИСС в этой ситуации стали дорожные путешествия Т. Де Квинси и его товарищей.

Еще одним интересным невещественным катализатором ИСС, описанным английским романтиком, является геополитика: «Притулившийся к стене попрошайка забывает о своей хромоте – подлинной или притворной: сейчас ему не до своего бьющего на жалость ремесла; когда мы проносимся мимо, он стоит вытянувшись по струнке, рот у него растянут в радостной улыбке. Одержанная победа его исцелила...» [1, 327]. Как видно из данной цитаты, сам Т. Де Квинси считал, что военные победы Англии оказывали воздействие не только на сознание людей, вызывая чувство эйфории и гордости, но, в какой-то степени, и на их физическое состояние.

Но пьедестал победителя среди катализаторов ИСС, описанных английским романтиком, справедливо занимает любовь. Густав Флобер писал: «Вдохновение (поэтическое) вызывается видом моря, любовью женщины» [4, 385]. Что же касается Т. Де Квинси, то любовь в его жизни играет особенную и даже весьма необычную роль. Автор «Исповеди...» наслаждается любовью, но он не ищет ее логического завершения. Как это ни странно, но английский романтик с приятной ностальгией и сердечным теплом вспоминает во взволнованной прозе отнюдь не мать своих восьмерых

детей, а проститутку Анну с Оксфорд-стрит и мисс Фанни, с которой виделся по дороге в Бат. В данной ситуации интересно даже не то, что ни Анна, ни Фанни не стали женами Т. Де Квинси, а то особое чувство, которое английский романтик питал к ним. Создается впечатление, что автор и не хотел доводить отношения с каждой из этих особ до логичного завершения, т.е. семейной жизни, или уж, по крайней мере, до чего-то большего. Когда теряется след Анны, то все можно списать на обстоятельства, что и делает герой «Исповеди...». Правда, наш влюбленный романтик все же пишет: «Я искал ее, как уже говорил, с надеждою. Так продолжалось годами...» [1, 84].

Сложно представить, что в многочисленной толпе Лондона не нашелся прохожий, который что-нибудь да видел. Особенно если прибавить к тому необходимые ресурсы, которые Т. Де Квинси вскоре получил в свое распоряжение: сначала займ, а потом и наследство. Так почему же он тогда не организовал активные поиски на свои деньги, вместо того, чтобы: «...вглядываться во многие *мириады* женских лиц» [1, 84]? Создается впечатление, что Т. Де Квинси искал, но искал без энтузиазма. Причиной такой робости, очевидно, послужил страх докопаться до грустной и горькой правды: «...ее кашель, некогда причина моей горести, ныне стал мне утешением. Я более не желаю видеть ее, мне отрадней думать, что она в могиле – могиле Магдалины; надеюсь, что она умерла прежде, чем оскорбления и жестокость успели исказить или уничтожить ее бесхитростную душу, прежде, чем грубая подлость негодяев довершила ее гибель» [1, 84].

Другие романтические отношения Т. Де Квинси только подчеркнут нашу догадку относительно его намеренной нерешительности: «Объяснился ли я тогда Фанни в любви? О да, *mais oui done*, насколько это было возможно, пока для почтовой кареты меняли лошадей – процедура, десятью годами позднее не отнимавшая и восьмидесяти секунд, однако тогда (а именно во времена Ватерлоо) длившаяся впятеро долее. Иначе говоря, четыреста секунд предоставляют простор для действий вполне достаточный, чтобы нашептать в девичье ухо немало правдивых слов и (вдобавок) парочку-другую лживых» [1, 313]. Неужели мисс Фанни не стоила того, чтобы так пылко влюбленный герой «Английской почтовой кареты» посетил ее запланировано, а не объяснялся в любви между делом на дороге? Объект своих ухаживаний автор «Исповеди...» описал следующим образом: «...юная особа, очаровательнее которой я, наверное, за всю жизнь так и не встретил...» [1, 311]. Еще один камень в огород жены. Так почему же наш герой не взял в жены мисс Фанни? Ну, или хотя бы не позвал? Наш неудачливый ухажер сетует на большую

конкуренцию: «Был ли я тогда столь тщеславен, чтобы возомнить себя одним из тех, кого он (дедушка мисс Фанни) опасался? Конечно же, нет, если иметь в виду надежду привлечь к себе внимание внешним видом: за Фанни (как однажды сообщил мне случайный попутчик, живший с ней по соседству) увивалось сто девяносто девять стойких воздыхателей – если не прямых соискателей ее благосклонности, среди которых не один и не два выглядели более выигрышно, чем я» [1, 312].

После скрупулезно описанных Т. Де Квинси подробностей популярности мисс Фанни можно сделать вывод, что «на протяжении семи или восьми лет» никто из многочисленных кавалеров так и не сделал мисс Фанни серьезного предложения, которое могло бы закончиться браком. Но если бы к знатному происхождению и неплохому финансовому положению в то время Т. Де Квинси добавил еще и серьезность намерений, то это явно сделало бы его номером один в списке ухажеров и позволило бы сделать мисс Фанни своей женой. Об этом сам ухажер пишет следующее: «Я всем сердцем любил эту дивную бесхитростную девушку – и, если бы не почтовая карета до Бата и Бристоля, одному небу только известно, что бы из этого в конце концов вышло. Говорят, будто влюбляются по уши или же теряют от любви голову: так вот, именно почтовая карета стала причиной того, что в любви я увяз по уши, однако сама голова на плечах у меня сохранилась – вместе с капелькой рассудка, и потому мне удалось совладать с течением нашего романа» [1, 316]. Выходит, что от брака с «самой очаровательной особой в жизни» Т. Де Квинси воздерживался намерено. Но и в дурных намерениях обвинить влюбленного тоже нельзя, так как ему удалось: «...семь лет признаваться в любви, оставаясь в то же самое время предельно искренним, и при этом ни разу не скомпрометировать себя притязаниями, которые обернулись бы глупостью по отношению к моим собственным интересам или обманом по отношению к Фанни» [1, 316]. Другими словами, плотские утехы английскому романтику тоже были не нужны. Но как же тогда возможно совместить «семь лет искренних признаний в любви» и отказ от брака и даже от низменного желания плотских утех?

Здесь можно было бы сделать массу предположений, но сам автор дает нам ответ, рассуждая о мере, необходимой для истинного удовольствия. С одним только отличием, что пишет он про лаудан: «...распределение дозировок (выражаясь по-врачебному), при котором опиофаг немедленно погружается в сон, следует признать его ошибкою» [1, 99]. В.В. Маяковский писал: «Любовная лодка разбилась о быт» [2, 280], – Т. Де Квинси же, очевидно, руководствовался подобными соображениями и избегал развязки своей любви в любом

ее проявлении. Сложно сравнивать в данном случае любовь и лаудан, но из вышенаписанного выходит, что для Т. Де Квинси они были не только в определенной степени взаимозаменяемы, но и имели схожий механизм воздействия. Такой вывод можно сделать не только благодаря идее А. Рембо о «взаимозаменяемости ядов», но и благодаря описанному З. Фрейдом феномену сублимации: «Наблюдение ежедневной жизни людей показывает нам, что многим удается перевести значительную часть их полового влечения на их профессиональную деятельность. Половое влечение особенно приспособлено для того, чтобы делать такие вклады, потому что оно одарено способностью сублимирования, то есть оно в состоянии заменить свою ближайшую цель другими, смотря по обстоятельствам, более высокими и не сексуальными целями» [5, 33-34]. В отношении любви как невещественного катализатора ИСС сублимация является прямым доказательством ее взаимозаменяемости таких субстанций, как лаудан. Ведь и в том и в другом случае имеет место преобразование внутренней энергии автора. Будь то чувство некоей эйфории (испытываемое после военных успехов английской нации), или чувство своеобразной свободы (ощущаемое во время путешествий на крыше почтовой кареты), они все стоят в одном ряду с любовью, так как в конечном итоге приводят своего обладателя к состоянию мечтательности. Возвращаясь к рассуждению Т. Де Квинси о необходимости подбора правильных дозировок, напрашивается вывод, что и в любви он не давал будоражащему душу чувству ослабеть или закончиться браком и поддерживал его на пике настолько долго, насколько это позволяли обстоятельства. И если в случае с Анной жизнь отмерила ему довольно мало времени, то наслаждаться любовью к мисс Фанни английский романтик смог «на протяжении семи или восьми лет».

В заключение нашего исследования остается только заметить, что жизнь и творчество Т. Де Квинси оказались, пожалуй, ярчайшими доказательствами концепции вдохновения, выдвинутой А. Рембо. Мы увидели, как для английского романтика взаимозаменяемы и яды, и формы любви, и, уже как следствие, страдания. Рассмотренный нами материал установил взаимозаменяемость таких разных субстанций, как любовь и лаудан. Но это скорее не правило, а справедливое для многих деятелей искусства исключение.

Список литературы

1. Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Томас Де Квинси [пер. с англ.]. – М.: Эксмо, 2011. – 704 с.
2. Маяковский В. В. «Уже второй должно быть ты легла...» / В. В. Маяковский // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Худож. литература, 1955–1961. – Т. 10.
3. Рембо А. Стихи; Последние стихотворения; Озарения; Одно лето в аду / А. Рембо / Изд. подгот. Балашов Н. И., Кудинов М. П., Поступальский И. С. – М., 2001. – 495 с.
4. Флобер Г. Госпожа Бовари: Роман; Повести; Лексикон прописных истин: / Г. Флобер / Пер. с фр./ Редкол.: Л. Андреев, Г. Бердников, Г. Гоц и др.; Предисл. и коммент. С. Брахман; Худож. М. Майофис. – М.: Худож. литература, 1989. – 430 с.
5. Фрейд З. Тотем и табу / Пер. с нем. М. В. Вульфа. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 256 с.
6. Altered states of consciousness // Altered states of consciousness / Ed. by C. T. Tart. – Garden City, N. Y.: Anchor Books. 1969. – P. 9–22.

Abstract

This article analyses altered states of consciousness (ASC), described by T. De Quincey in his autobiographical works. It was established the fact, that opium wasn't only one catalysts of ASC, while love and geopolitics excited imagination of English romantic not less.

Key words: Thomas De Quincey, autobiographical works, altered states of consciousness (ASC), inspiration, laudanum

*А.Р. Загидуллина,
студентка 2 курса ЮУрГУ (г. Челябинск)
Научный руководитель – Н.Л. Зыховская,
к.ф.н., доц. Кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ АМЕЛИ НОТОМБ

В статье представлен механизм функционирования женских персонажей в романах писательницы Амели Нотомб. Автор статьи выделяет три типа женских персонажей в разных романах и показывает их взаимосвязь и взаимозаменяемость.

Ключевые слова: типология, женский образ, современная европейская литература, Амели Нотомб

Амели Нотомб – современная бельгийская писательница, которая пишет по-французски, она издала 23 романа, из них на русский переведены 20, несколько ее романов экранизированы. Российские исследователи оценили необычность произведений Амели Нотомб, свидетельство тому многочисленные статьи, посвященные лингвистическому и литературоведческому анализу романов писательницы [1; 10; 11; 13; 14].

Однако до сих пор немного внимания уделяется основному персонажу почти каждого романа писательницы – героине, которой А. Нотомб отводит главную роль. Из романов писательницы становится ясно, что многие черты характера повторяются в героинях разных произведений. Это говорит о том, что у автора сложилась определенная типологическая модель героини, чьи черты А. Нотомб так или иначе репрезентирует во всех женских персонажах.

Как пишет Н.Д. Тмарченко, «тип, как и персонаж, не являющийся героем, в первую очередь – функция» [12, 263], а значит, и среди женских образов, изображенных Нотомб, мы можем выделить несколько функций, реализующихся женскими персонажами в тексте. Нами рассмотрено три основополагающих женских образа, которые варьируются в романах Амели Нотомб.

Героиня-разоблачительница. Женские персонажи такого типа умны, проницательны и остры на язык, в них нет робости. В романе «Гигиена убийцы» (1992) главная героиня, Нина, вступает в длительный спор с писателем Претекстатом Тахом, лауреатом Нобелевской премии, в ходе которого вынуждает того сознаться в преступлении, совершенном им еще в юности, а потом и описанном в

одной из его книг. Но читатели, искренне уверенные в том, что книги Претекстата – лишь красивая сказка, сотканная из метафор, не замечают столь откровенного признания. Только главная героиня видит в книге автобиографичность. Нина искренне жаждет справедливости, для того она и пускает в ход все свое остроумие, ум, эрудированность, ведь по-другому ей не заставить писателя с вздорным характером прислушаться к себе. Подобные черты порождают определенную функцию женского персонажа в романе: разоблачить и наказать определенного человека, чей поступок не вписывается в понятие главной героини о справедливости.

В таком случае характер героини выступает определенным двигателем сюжета: Нина приходит брать интервью у писателя только ради того, чтобы вывести его на чистую воду. Выполнение данной функции приносит героине удовлетворение: *«Милый старый безумец, вы и вправду чуть было не положили меня на лопатки. Ваши речи раздражали меня так, что и передать нельзя; еще немного – и я вправду лишилась бы рассудка. Теперь мне гораздо лучше. Должна признать, что вы были правы: душить – дело весьма приятное»* [3, 252]. Подобные женские образы встречаются и в других романах А.^оНотомб.

В романе «Синяя борода» (2012), своеобразном пересказе известной сказки на современный лад, главная героиня, Сатурнина, снимает комнату у богатого испанского гранда, который загубил прошлых квартиросъемщиц. Сатурнина, используя свой ум и проницательность, также разоблачает негодяя и наказывает его, убив тем же способом, каким он убивал бывших квартиросъемщиц. Аналогичная ситуация происходит и в романе «Серная кислота» (2005), с той лишь разницей, что главная героиня борется не с конкретным человеком, а системой – целым реалити-шоу, показывающим взаимодействие надзирателя и узника, не щадя последнего. Героини такого типа не прячут свою личность, наоборот, они не стесняются своего неординарного мышления.

Героиня-спутница. Героини этого типа, на первый взгляд, сильно отличаются от предыдущего. Они не претендуют на активное участие в сюжете, отличаются состраданием, добротой, желанием быть рядом со своим спутником. Но при более детальном изучении в них обнаруживаются такие черты, как ум, твердость в принятии решений, верность своим убеждениям. Подобному типу отвечает персонаж Жюльетты в романе «Катилинарии» (1995). Она держится около своего мужа, с которым состоит в романтических отношениях с детства, что характеризует ее особенную привязанность к нему – без

мужа Жюльетта не воспринимается читателем. Отличаясь сострадательностью, она также выступает если не двигателем сюжета, то по крайней мере основной причиной финала романа. Главная функция героинь такого типа: поддерживать своего спутника и следовать за ним. При этом Жюльетта не всегда соглашается с мужем, иногда спорит с ним, позиционируя свою точку зрения, как правильную. Следовательно, даже в таком пассивном персонаже проявляются черты человека, претендующего на важную роль.

В романе «Кодекс принца» (2008) второстепенная героиня, Сигрид, в начале романа выступает в роли спутницы одного человека, а к середине романа становится спутницей главного героя. Героини такого типа не воспринимаются как важные, не являются самостоятельными персонажами. Они выступают в роли советчиков главного героя, которые следуют за ним и иногда подталкивают к решению, не противоречащему их убеждениям.

Героиня-испытательница. Героини такого типа очень близки к *героиням-разоблачительницам*. Однако в них ум и неординарность сочетаются со скромностью, окружающие воспринимают их не иначе как «серых мышек». Автором они всегда поставлены в «испытательные условия», которые им приходится преодолевать на протяжении сюжета. В такой ситуации героини наиболее полно демонстрируют свою неординарность.

В романе «Антихриста» (2003) подобным персонажем выступает Бланш. Автор изображает ее зубрилкой, неуверенной в себе, типичным синим чулком, который никому не интересен. Однако Бланш умна, а ее умение находить необычные решения дает основание для финала романа, где главная героиня разоблачает свою подругу, Христу, и публично наказывает ее. Но при этом героиню нельзя отнести к первому типу, ведь перед ней не стоит цель разоблачения, она лишь искала в Христе друга. Перед героиней стоит совершенно другая цель: стать увереннее в себе, осознать свою значимость. Следовательно, функция этого типа: самоутверждение и поиск счастья.

Подобный тип встречается и в романе «Словарь имен собственных» (2002), где главная героиня, Плектруда, чья жизнь с самого рождения наполнена болью и неуверенностью в себе, пытается отыскать свой путь, найти поприще, где ее способности будут оценены в полной мере.

Такие же цели преследует и главная героиня автобиографического романа А. Нотомб «Страх и трепет» (1999). За внешним чудачеством и показной глупостью скрывается разум человека, знающего, на что стоит тратить свои силы, а на что – нет.

Героини такого типа достаточно самостоятельны, все их действия направлены на поиск наиболее удачных условий для себя, будь это место, человек, или отсутствие таковых, если это необходимо для душевного комфорта.

Таким образом, можно заметить, что во всех трех типах есть много общего. Формула женского персонажа А. Нотомб вполне определена: героиня должна быть умна, знать, чего она хочет от себя, жизни, других людей, быть целеустремленной и немного эксцентричной. Вышеприведенные черты значительно упрощаются, если женский персонаж выступает в роли антагониста. В таком случае у нее появляются отрицательные черты: лживость, эгоизм, изворотливость. И героиня-антагонистка тут же приобретает привлекательную внешность, которая помогает ей завоевать доверие протагонистки, ввести ее в заблуждение. Такими персонажами являются Фубуки Мори и Христа в романах «Страх и трепет» и «Антихриста» соответственно. Они все еще умны, но сообразительность граничит у них с хитростью, а эгоизм становится главной чертой характера.

Список литературы

1. Миронова, Н. В. Концептуальное пространство художественного произведения (на примере романа А. Нотомб «Страх и трепет») / Н. В. Миронова // Вестник Орловского государственного университета. – Орел: Орловский государственный университет, 2013. – № 5 (34) – С. 291–294.
2. Нотомб, А. Антихриста: роман / А. Нотомб; пер. с фр. Н. Мавлевич. – М.: Иностранка, 2007. – 160 с.
3. Нотомб, А. Гигиена убийцы / А. Нотомб / пер. с фр. Н. Хотинской. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2011. – 256 с.
4. Нотомб, А. Катилинарии. Пеплум. Топливо. / А. Нотомб; пер. с фр. Н. Хотинской. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2011. – 464 с.
5. Нотомб, А. Кодекс принца / А. Нотомб; пер. с фр. Н. Хотинской. – М.: Иностранка, 2010. – 160 с.
6. Нотомб, А. Серная кислота. Дневник ласточки / А. Нотомб; пер. с фр. И. Кузнецовой, Н. Поповой, И. Попова. – М.: Иностранка, 2008. – 272 с.
7. Нотомб, А. Синяя борода / А. Нотомб; пер. с фр. Н. Хотинской. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. – 160 с.
8. Нотомб, А. Словарь имен собственных / А. Нотомб; пер. с фр. И. Волевич. – М.: Иностранка, 2007. – 160 с.

9. Нотомб, А. Страх и трепет / А. Нотомб; пер. с фр. Н.°Поповой, И. Попова. – М.: Иностранка, 2006. – 157 с.

10. Самсонова, М. В. Автор и герой в романе Амели Нотомб «Форма жизни» (*Une Forme de Vie*) / М. В. Самсонова // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный национальный исследовательский университет», 2012. – № 1(7) – С.°143–146.

11. Самсонова, М. В. Столкновение национальных культур на примере романа Амели Нотомб «Страх и трепет»/ М.°В.°Самсонова // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный национальный исследовательский университет», 2011. – № 6 – С. 209–212.

12. Тип // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 263–264.

13. Турышева, О. Н. Поцелуй Христа в профанном исполнении: скрытое цитирование Достоевского в повести А. Нотомб «Антихриста»/ О. Н. Турышева // Уральский филологический вестник. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2014. – № 3 – С. 160–164.

14. Яковлева, М. С. Феномен метаповествования и его художественное выражение в романе А. Нотомб «Гигиена убийцы» / М. С. Яковлева, Е. С. Ессяк // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный национальный исследовательский университет», 2009. – № 4 – С. 204–205.

Abstract

The article describes the mechanism of functioning of the female characters in the Amélie Nothomb's novels. The author identifies three types of female characters in different novels and shows their connection and interchangeability.

Key words: typology, female image, modern European literature, Amélie Nothomb

Научное текстовое электронное издание

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ**

Сборник материалов международной студенческой
научно-практической очно-заочной конференции

11 ноября 2015 г.

1,52 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2018 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра языкознания и литературоведения
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru