

А.Н. АНДРЕЕВ

Беларусь, Минск, БГУ

ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ КАК КАТЕГОРИЯ ПЕРСОНОЦЕНТРИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В проблеме разграничения **субъектов речи** и **субъектов сознания** в художественном произведении существует немало путаницы, связанной, в конечном счете, с непроясненностью отношений **автор – созданное им произведение**.

Каково место *автора (писателя)* в системе повествователь (образ автора) – рассказчик – персонаж, лирический герой (иначе говоря, в системе выявленных субъектов сознания)? Можно ли рассматривать *писателя* как полноправный и специфический субъект сознания, реально структурирующий художественное произведение и в этом смысле являющийся *литературоведческой категорией*? Если можно, то каковы отношения *писателя* со всеми иными инстанциями-носителями сознания?

Реальный автор, писатель, как правило, выносится за скобки сложнейшим образом устроенной системы, называемой художественное произведение. Если его и включают в анализ художественности, то как факультативное, извне приданное звено, как дополнительный источник информации (чаще всего информации иллюстративного характера), но не как элемент структуры произведения. В аналитическом акте всегда намечается и сохраняется (охраняется) оппозиция: писатель – созданный им художественный текст (художественное произведение, пространство, мир и т.д.). Произведение объективируется и дистанцируется от писателя, живет собственной жизнью и «не пускает» писателя в свою плоть и ткань, отторгает его как инородное тело.

В известном смысле так оно и есть: здравый смысл не позволяет отождествлять невыдуманного писателя и выдуманных им *персонажей*, воображаемых субъектов сознания. Однако не существующие в реальности субъекты сознания в той или иной (всегда разной) степени являются проекцией реально существующего автора, проекцией духовного мира писателя. Можно ли хотя бы в первом приближении материализовать эти интуитивно ощущаемые связи и отношения?

Если согласиться с тем, что писатель, носитель определенной *системы духовных ценностей*, моделирует свои миры исходя из персональных представлений о «добре и зле», то вопрос выявления писательского присутствия в произведении становится делом техники. Начало и первоисточник произведения – сознание и подсознание (духовный симбиоз), из которых выстраивается *личность писателя*. Именно *личность писателя* всему голова.

(Разумеется, психика и сознание формируются особенностями той клеточки универсума, где «протекает жизнь» писателя. В этом смысле можно выстроить некую новую систему: реальность (универсум) – автор (писатель) – произведение – читатель – реальность... Но эта «цепочка» не решает обозначенных нами проблем, а выстраивает новый более общий контекст, который не отменяет контекста более локального.)

В таком случае *все* присутствующие в произведении уровни, аспекты, точки зрения – все, что претендует на систему, складывающуюся вокруг главного, генерального субъекта сознания, – восходит к реальному автору, к *личности писателя*. И в этом смысле *личность писателя* становится категорией содержания, которая выражается специфическими стилизованными средствами, – категорией литературоведения. Писатель, с одной стороны, строго оппозиционен сотворенной им модели реальности, с другой – включен в эту модель (в качестве *личности писателя*) как та информационная система, из плоти которой и сотканы виртуальные миры.

Если это не так, если произведение можно и нужно рассматривать в отрыве от реального автора, значит, необходимо указать на какой-либо иной источник информации, кладезь смыслов, некое семантическое хранилище, где зародилась и сформировалась содержательность произведения. Кроме того, кто-то ведь должен организовать разрозненные субъекты сознания, объединить их в рамках определенной системы ценностей. Кто, если не *личность писателя*?

Личность писателя, отраженная в конкретном художественном произведении, становится высшей информационной точкой отсчета, вершиной информационной пирамиды. Она порождает нереальный (вымышленный) мир, а мир отражает его, писателя, реальную суть; однако это не является основанием для превращения *личности писателя* в полномасштабный персонаж (все остальные субъекты сознания – персонажи в полном смысле этого слова). Тем не менее *личность писателя*, будем последовательны, отчасти является персонажем-фантомом, пусть и помимо воли автора. С этим ничего не поделаешь. Это объективный закон творчества.

Писатель вынужден проявлять себя как *личность писателя*, в известном смысле выполнять функции персонажа, *недвусмысленно представляя себя и только себя*, – и в этом отношении он становится литературоведческой категорией. *Личность писателя* – это высший субъект сознания, который реализуется, с одной стороны, через упорядоченную совокупность всех иных субъектов сознания (образа автора, повествователя, рассказчика, героя, персонажа, лирического героя), с другой – через *повествование*, в том числе и *речь персонажей* (и в этом смысле он не отличается от иных субъектов сознания).

Субъект речи – форма проявления субъекта сознания. Следовательно, первого не бывает без второго, при этом следует учесть, что субъект речи может быть одновременно выражением нескольких субъектов сознания.

Личность писателя – это единственный субъект сознания, который не представлен как субъект речи. Это и позволяет личности писателя быть тогда, когда ее как бы нет. За *личностью писателя* не закреплен определенный, материализующий его и только его стилиевой прием. *Личность писателя* – это высшая, генеральная и генерирующая функция, которая воплощается «обычными» стилиевыми средствами и посредством иных субъектов речи. При этом именно *личность писателя* связывает художественный текст и внехудожественную реальность. Выражаясь языком современной науки, *личность писателя* становится точкой бифуркации.

В этой связи необходимо зафиксировать художественно/ нехудожественную амбивалентность категории *личность писателя*. До сих пор мы говорили о *личности писателя* как о компоненте художественной структуры. Однако мы можем изучать **личность автора (писателя, творца)** как таковую, безотносительно к ее художественной функциональности. В этом случае мы меняем предмет познания: *личность писателя как литературоведческая категория* помогает нам познавать **реальную личность писателя**, а не наоборот. **Личность творца** отражается не только в совокупности созданных им произведений, но и в письмах, документах, биографии. До тех пор, пока мы имеем дело с художественным произведением, мы имеем дело с принципиально неполным проявлением *личности писателя*. Если же мы ставим целью всестороннее исследование **личности писателя**, мы изучаем уже не столько произведения, сколько «по кусочкам», из фрагментов воссоздаем мировоззрение пишущего человека. Произведение становится материалом изучения, а **личность писателя** – главным содержанием и предметом.

Следует иметь в виду подвижность границ исследуемого объекта, возможную (иногда невольную) переакцентировку, вызывающую подмену или размывание предмета изучения. В науках гуманитарных это происходит с такой частотой и регулярностью, что стало уже неотъемлемой характеристикой самих гуманитарных дисциплин.

Итак, личность писателя, которая присутствует в произведении каким-то явочным порядком, на правах невидимки, может рассматриваться при этом как некая тотальная, если не абсолютная, величина, – как компонент содержания, как фактор содержания и его структуры и как фактор стиля. Больше в литературно-художественном произведении, собственно, ничего и нет. Парадоксально, однако нам не доводилось слышать, чтобы личность писателя рассматривалась как литературоведческая категория, функции которой определены выше. Как же так могло случиться, что когда писатель есть, то его как бы нет?

Начать следует с того, что в литературе, как уже было сказано, все упирается не в писателя, а в *личность писателя*. Все, что у писателя, – это его личность, не считая таланта или гениальности. А личность – характеристика информационная. Следовательно, прежде всего необходимо прояснить, что имеется в виду под личностью, сформировать научное представление о концепции личности.

Что бы мы ни говорили о природе человека или о природе литературно-художественного произведения (в широком смысле – о познании), мы в принципе не можем обойтись без двух ключевых понятий – 1) *информация* и 2) *управление информацией*. (Под информацией, воспринимаемой человеком, мы будем понимать любое «сообщение», поступившее в психику из внешнего мира. Психика воспринимает информацию и далее адресует ее сознанию. Вне психики и сознания понятие «управление информацией» для человека не существует, поскольку оно никак не материализуется.)

Наше освоение мира (реализация отношения познания) – это наше умение получать информацию и управлять ею. На сегодняшний день мы с большой долей уверенности можем утверждать, что человечество обладает *двумя типами управления информацией – психическим и сознательным*.

Человек как существо информационное характеризуется не столько поведенческими стратегиями и системами ценностей, сколько технологией их формирования. *Бессознательно* он усваивает мировоззренческие принципы или *сознательно* – вот в чем вопрос.

Человек как *индивид* в конечном счете выстраивает свои отношения с миром бессознательно (при этом рациональное начало, опирающееся на *интеллект*, может внешне доминировать), и отношения эти будут приспособительными. Факт и степень участия интеллекта в процессе освоения мира не делает человека существом разумным.

Человек как *личность* начинается там, где возникает сознательное, разумное управление информацией, имеющей отношение, прежде всего, к человеческому измерению (к психике и сознанию). Интеллект в информационном пространстве личности способен функционировать в режиме *разума*. Таким образом, *интеллект* в информационном пространстве человека – слуга двух господ: он обслуживает потребности психики (бес-сознательного) и в то же время стремится в превращению в разум (высшую ступень сознания). Последний шаг от природы к культуре – это шаг от психики к сознанию, от интеллекта к разуму, шаг, не улавливаемый лока-торами психики, но совершенно реальный в информационном пространстве человека.

Разум в этой связи можно определить как особого рода интеллект, считающийся с логикой бессознательного, обогащающийся такой логикой

и превращающийся благодаря ей в *инструмент тотальной диалектики*, в инструмент моделирования идеального смысла, который принято называть истиной.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Итак, личность отличается от индивида как более высокая ступень информационной структуры от более низкой. Между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Таким образом, личность – многоаспектный феномен, характеризующий человека как существо культурное.

С точки зрения *информационной*, личность понимается как тип управления информацией, где приоритет в выстраивании информационной картины мира отдается *сознанию* (соответственно, происходит перераспределение полномочий: *психика* начинает обслуживать не *приспособительные*, а *познавательные* отношения). С точки зрения *культурно-содержательной*, личность является субъектом и объектом воплощения нравственно-философской триады Истина – Добро – Красота (собственно, субъектом и объектом гуманизации). С точки зрения *художественно-эстетической*, личность является субъектом и объектом эстетических отношений, ядром информационной структуры произведения (художественности), решающим фактором субъектной организации произведения и стиля. С точки зрения *гносеологической*, личность является представлением об истине в «человеческом измерении»: человек не знает, что есть Истина, однако с появлением категории *личность* он увереннее ориентируется на карте познания – отдает себе отчет, в *каком направлении* и *что* следует искать. С точки зрения *морально-социальной*, личность ошибочно воспринимают как утопическую проекцию богочеловека или идеального, *положительно прекрасного* человека, отказывая тем самым личности в праве на реальное существование. На самом деле личность как информационное продолжение человека ориентируется на философию нравственности, а не на догмы морали. В связи с этим аморальность личности выступает как следствие ее нравственного совершенства. Гармония личности и человека достигается через ценностный конфликт, что не имеет ничего общего с идеалом как совершенством человека морального.

Именно в таком ключе понимаемая личность и является *предметом исследования в художественной литературе*.

Именно «культ личности», добавим, определяет персонцентрический характер литературоведения.

На основании вышесказанного, мы можем утверждать, что *универсальной мерой литературы является личность*. Если мерой литературы становится не личность, а человек, не желающий становиться личностью, то мы имеем дело уже не с литературой как способом духовного производства человека, а с литературой как способом духовного уничтожения человека. Есть разница, согласимся. Называть прямо противоположные вещи одним термином никуда не годится.

Вот почему литературой, строго говоря, следует считать литературу персонцентрической, культурной ориентации.

Массовую литературу, которая направлена на уничтожение культуры литературно-культурными средствами, надо называть как-то иначе, например читиво.

Для производства читива наличие личностного измерения не является необходимым условием; более того, важно подчеркнуть, что для производства и потребления читива необходимым условием является отсутствие личности. В массовой литературе писатель – тот, кто купирует высшее (личностное) измерение. В массовой литературе писателя в произведении нет.

Образ автора – есть. Персонажи – есть. Личности писателя – нет.

Таким образом, проблему личность писателя и литература мы рассматриваем применительно к литературе (исключая читиво как объект исследования в предложенном аспекте).

Обратим внимание на важный нюанс, когда мы делаем личность писателя объектом изучения. Следует учитывать, что понятие *масштаб личности* писателя и отражение этого масштаба в жизни писателя – вещи разные, часто не совпадающие, и их следует разграничивать. Масштаб личности, сказавшийся в произведении, может быть недостижим для реального писателя, создавшего этот масштаб. Личность писателя и степень ее реализованности в жизни – вещи разные. Духовная работа и степень ее востребованности – также величины не тождественные. Возникает замечательный многими зазор между идеальной личностью писателя (категорией идеально-творческой) и ее реальной проекцией (в жизни). Вот почему произведение иногда хочется считать лучше, богаче и содержательнее, нежели создавший его творец.

Однако если вспомнить, что произведение является воплощением личности писателя, то подобная постановка вопроса некорректна, чтобы не сказать наивна: произведение – результат деятельности личности писателя. Более того, не было бы произведения – мы бы так и не узнали, что представляет собой личность писателя. Идеальная личность и личность реальная – это разные аспекты одного феномена. Чтобы их не путать, надо различать.

Теперь рассмотрим проблему личность писателя и литература в контексте проблем *автобиографизма* и *прототипов*. Как соотносятся лич-

ность писателя, с одной стороны, и порядком набившая оскомину проблема *автобиографизма* и *прототипов*, с другой?

Если писатель сумел стать личностью, то все остальное становится проявлением его личности. Прежде всего – литература (хотя, с нашей точки зрения, есть вещи и поважнее литературы – мы имеем в виду, конечно, *жизнетворчество*). В таком случае, высшее искусство – умение воплощать личность. Художественно написать о себе (т.е. о становлении своей личности) – вот что становится высшей задачей литературы. Личностное начало – за автором, за личностью писателя. Все остальное можно выдумать; личность (ценностную систему ориентации) выдумать невозможно, ее необходимо создать как некий ментальный космос.

Писатель представлен в произведении как организатор системы ценностей, ансамбля мировоззрений. При этом важно подчеркнуть: носитель системы ценностей – это одно, а сюжетные коллизии – совершенно иное. На уровне событий все может быть не про автора, а на уровне ядра ценностей – про него. Воплощение системы ценностей – это уже в известном смысле дело техники, и именно с момента воплощения в дело вступает так называемый *образ автора* – уже прием, способ передачи системы ценностей. Писатель пишет о своей личности; о своей жизни пишет мемуарист. Даже если писатель, воплощая личность, касается жизнеописания, это не только не превращает произведение в мемуары, но, напротив, перестает быть источником документальной информации. Мемуарист, даже если касается себя как личности, не становится автором художественного текста.

Понятие *автобиографизм* в таком случае требует конкретизации. Если под автобиографизмом понимать жизнеописание, то мы имеем дело с нарушением принципов художественности. Хорошая автобиография в таком случае – это мемуары, т.е. не литература. Событие, которое произошло с писателем, в художественно представленной им системе ценностей может иметь совершенно иной смысл. Биография реального автора как цепь событий, восходящих к единой системе ценностей, – это уже плод творчества, это уже творческая лаборатория и фантазии на тему собственной личности. Биография отдельно, мировоззрение отдельно, калейдоскоп историй отдельно: это беллетристическое отношение к «материалу», которое становится «художественной технологией» массовой литературы.

Соотношение художественного и нехудожественного начал – единственный источник эволюции художественности. Рискнем сделать прогноз: доля нехудожественного начала в художественной литературе будет только возрастать – и вместе с тем будет усиливаться собственно художественная мощь. Тут вот в чем дело. В формате художественного текста невозможно передать одномерное, линейное, так сказать, содержание, которое умещается в один тезис или постулат, потому что отражает один ас-

пект предмета изображения. Художественный по определению означает многомерный, и набор фактов здесь ничего не решает. В формате художественного текста невозможно, например, написать автобиографию. Можно написать художественную автобиографию, где реальная автобиография может быть воспринята разве что в качестве одного из смысловых уровней.

Обратимся к иной стороне проблемы: как связаны *прототипы* и *личность писателя*? Вечный вопрос, насколько выдуманные герои похожи на реального автора, уводит в сторону от существа проблемы.

Конечно, герои похожи на автора – в том смысле, что репрезентируют, воспроизводят духовный путь автора. Духовный опыт автора, коль скоро в произведении имеется духовное содержание, и есть тот источник, из которого так или иначе берут начало все герои.

Иное дело, когда автор с блеском «копирует» конкретные жизненные ситуации, конфликты, сюжетные ходы, портреты, типажи, словечки – словом, жизненные реалии. Если автор понимает творчество как бездумное копирование жизни (персональное участие в подобном случае сводится к «бесстрастной», однако же отчего-то сакральной, «регистрации»), если автор не стремится трансформировать свой духовный опыт, а просто переносит образы из жизни на бумагу, – в этом случае возникает, собственно, не художественная проблема прототипов, возникает проблема непонимания сути творчества. Проблема переводится в плоскость «с кого же он списал – с жены или с любовницы?». Творчество по технологии уподобляется фотографии. Литература становится делом житейским, опять же превращаясь в беллетристику. Писатель не копиист. Писатель – человек, обнаруживший в себе личность и впридачу способности создавать художественный текст – информационную структуру, где автор, образ автора и система персонажей предоставляют уникальную возможность для воплощения ценностей.

Разумеется, духовный опыт передается посредством жизненной фактуры – через те же портреты, типажи и т.п. Однако самооценку жизненных реалий при этом резко снижает. Сами по себе типажи и словечки уже мало что значат, ибо они становятся элементами космоса, элементами иной структуры и иного порядка. Автор берет из жизни то конкретное, что воплощает необходимое ему универсальное (что является веществом строения личности). Вопрос о прототипах в данном случае не просто неуместен в силу его незначительной актуальности – он утрачивает свою литературоведческую содержательность. Прототипы как фактуру и конкретику образа отыскать можно, но делать это бессмысленно; «прототипом» же, сиречь автором, сотворенного ценностно-духовного космоса всегда выступает автор.

Художественный космос несводим к типажам и прочим жизненным реалиям; постановка вопроса в плоскости «литературный тип – прототип», как уже было сказано, уводит в сторону от существа проблемы. Поэтому вопрос о «прототипах романа» – это плод унылого воображения людей, ничего не смыслящих в искусстве. В хорошем романе герой или героиня обязательно будут похожи на кого-то – именно потому, что они являются элементами жизненного космоса, а не портретами с натуры. Люди, наивно убежденные, что искусство в буквальном смысле копирует жизнь, подражает жизни, по себе, т.е. по своим весьма ограниченным художественным способностям, судят о безгранично одаренных художниках. В итоге всегда получается простенькая картина: писатель взял и срисовал с натуры. Списал. Подсмотрел. Содержательность произведения сводится к «опознанным» (неопознанным) персонажам.

Мифологическое по своим ментальным корням уподобление и становится «художественным» переживанием. Иначе сказать, люди, не способные воспринять измерение космическое (художественно-многомерное), все сводят к прототипической (поверхностной, одномерной) связи искусства и жизни. Похоже или не похоже – вот в чем сакральность их вечного вопроса. Художественная технология куда витиеватее: из реальности берется только то, что становится элементом новой реальности. И произведение необходимо оценивать по законам художественно сотворенной, заново созданной реальности (которая, само собой, глубинно реферирует с жизнью). Гораздо более уместно было бы ставить вопрос о художественных прототипах художественной версии автора (о так называемых традициях, влияниях, заимствованиях и т.п.). Однако это уже проблема художественной технологии и приобщения к духовным ценностям. Здесь прототипы как штрихи отдельных образов становятся именно моментом технологии, не более того.

Таким образом, произведение несводимо к жизненным коллизиям, свидетелем которых довелось быть автору (чему, конечно, всегда отыщется немало прилежных свидетелей со стороны, так сказать, нехудожественной). А если все же сводимо, если можно отыскать прототипы – следовательно, нет смысла говорить о художественной литературе. В литературе экстра-класса прототипов нет; есть автор, «изготавливающий» то, что ему необходимо, из всего того, что оказывается под рукой. Дух творчества витает, где захочет. И не надо хватать автора за руку: тот, кто ищет прототип, в упор не замечает вещества литературы.

Все прототипические аналогии (сюжеты, ситуации, типажи, лексико-синтаксический строй и т.п.) связаны с бытием персонажей; все экзистенциальное связано с автором. Когда автора (писателя) путают с персонажем –

происходит путаница, так сказать, *первого (низшего) порядка*: воспринимающее сознание предполагает, что автор просто списал все с жизни, скопировал жизнь, и чем старательнее он это делал (чем меньше выдумки), тем лучше. При этом читатель убежден, что иначе и не бывает, что в этом и заключена тайна и суть творчества. Аналогии с образом автора в принципиальном отношении мало чем отличаются от путаницы первого порядка; тут тонкость в том, что автор воспринимается как один из персонажей, не переставая при этом быть автором (писателем). Это путаница *второго порядка*. Автор (писатель) создает матрицу, которая называется персонцентрическая (социоцентрическая, индивидуцентрическая) валентность. Это он делает открыто, не боясь быть схваченным за руку как человек, работающий с натуры. Системная организация порядка нравственно-философского в упор не видна воспринимающему сознанию потому, что оно не видит присутствия культуры в человеке (личности) и обществе. Это субстанция-невидимка. Тут бы и пригодилась аналогия *третьего (высшего) порядка*, и тут писатель выступает как незащищенное существо, он не прячется ни за сюжет, ни за чужие речь или чувства. Это есть проявление личности автора. Пожалуйста, судите, если сможете.

Самая распространенная путаница – когда путают путаницы первого, второго и третьего порядка. Здесь почва для мифов идеальна.

Художественный текст предполагает совмещение планов бытийного и экзистенциального. Человек и личность всегда в фокусе, одновременно. В беллетристике, создаваемой во имя человека, но не личности, план бытийный превращается в бытовой, отвергая план экзистенциальный как информационный излишек, несовместимый с жизнью человека.

Таким образом, личность писателя – инструмент культуры, полноценный и полноправный участник литературы и литературного процесса. В заключение необходимо отметить, что изучение биографии писателя превращается в дисциплину литературоведения тогда, когда предметом становится постижение личности писателя. Для этого литературовед также должен быть личностью, а литературоведение должно быть наукой философской, персонцентрической, работающей с произведением как информационной структурой, где высшей точкой отсчета является личность. Вообще быть личностью – это обязательное требование для тех, кто собирается иметь дело с литературой, пусть даже в качестве читателя. Работа над собой, жизнетворчество становятся частью (невидимой и малооцененной) работы над произведением – следовательно, жизнетворчество превращается в скрытую составляющую художественной ценности.

Г.П. БАЙГАРИНА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

ЖАНР ИНТЕРВЬЮ В ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ОЛЖАСА СУЛЕЙМЕНОВА

Новые жанры и типы речи, возникающие в современной публичной коммуникации, во многом обусловлены средствами массовой информации, как, впрочем, и многие традиционные жанры. Среди них один из самых востребованных в настоящее время жанров публицистики – жанр интервью, который в современном понимании предстает как «предназначенная для средств массовой информации и инициированная журналистом беседа с каким-либо лицом на любые интересные для широкой публики темы» [3, с. 259]. Традиционно в журналистике интервью рассматривали как метод получения информации, однако этот жанр с момента своего становления претерпел ряд изменений, что было обусловлено в первую очередь усилением личностного начала в этом виде дискурса. Интервью в современную эпоху – это один из самых распространенных типов устного публичного диалога (термин Е.И. Голановой), характеризующийся рядом признаков, среди которых – «публичность, официальность, наличие определенной цели, обращенность к адресату» [3, с. 252]. Кроме того, при сохранении традиционного вопросно-ответного построения интервью в качестве отличительного признака этого жанра характеризуется наличием «второго («двойного») адресата», т.е. массовой аудитории, чему жанр интервью обязан именно СМИ. Обращенность информации к широкой аудитории, массовому адресату накладывает отпечаток на саму форму интервью, на статусно-ролевые отношения коммуникантов, сказывается на способах аргументации, на выборе коммуникативных стратегий и тактик, а также языковых средств.

По наблюдениям исследователей, с течением времени меняется сама структура интервью, существующие границы между разновидностями интервью оказываются размытыми. Чаще всего информация о том или ином актуальном событии подается через призму индивидуального мнения интервьюируемого, что свидетельствует об усилении аналитического элемента в текстах интервью. В такого рода интервью собеседник интересен не только и не столько как источник актуальной информации, прежде всего привлекает внимание сама личность человека, высказывающего свое мнение по поводу обсуждаемого события.

На наш взгляд, тексты интервью могут послужить материалом для моделирования языковой личности интервьюируемого, поскольку в каждом

интервью проявляется конкретная языковая личность. В связи с этим можно привести мнение М.М. Бахтина о том, что «в разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в разных взаимоотношениях с общенародным языком» [1, с. 254]. Не вызывает возражений вывод о том, что «различные речевые жанры в разной степени пригодны для изучения языковой специфики личности» [2, с. 63]. Однако в жанре интервью, в котором, естественно, проявлены лишь некоторые особенности языковой личности, как и ее речевые предпочтения, достаточно ярко отражаются мировоззренческие установки интервьюируемого. При обсуждении конкретной языковой личности, проявленной сквозь призму интервью, будем исходить из того, что в условиях реальной речевой деятельности представлена конкретная речевая личность, – «это личность, реализующая себя в коммуникации, выбирающая и осуществляющая ту или иную стратегию и тактику общения, выбирающая и использующая тот или иной репертуар средств (как собственно лингвистических, так и экстралингвистических)» [4, с. 51].

Тексты интервью занимают значительное место в публичной коммуникации Олжаса Сулейменова. Олжас Омарович Сулейменов, выступающий в роли интервьюируемого, известный поэт, писатель, общественный деятель (в этом году его 80-летие будет отмечаться общественностью Казахстана) – личность яркая, общественно значимая, что находит отражение в его позиции по отношению к любой обсуждаемой проблеме, его реакции на самые острые вопросы современности, а также в характере речевой деятельности.

Материалом исследования явились интервью с О. Сулейменовым в 2013, 2014, 2015 годах. Все анализируемые интервью можно отнести к той разновидности этого жанра, которая совмещает характеристику интервьюируемого и обсуждение проблемы: «герой на фоне проблемы или проблема сквозь призму характера героя» [5]. В существующих классификациях типов интервью, которые строятся с учетом целей и задач, а также форм его организации, выделяются два типа, актуализированные в современную эпоху, – интервью-мнение и интервью-портрет. Первое из них предполагает выявление мнения по поводу какой-либо важной проблемы, второе «нацелено на раскрытие индивидуальных черт характера интервьюируемого, создание его “образа”» [6, с. 26]. С учетом характера этого типа интервью его соотносят с жанрами художественной публицистики. На наш взгляд, интервью с О. Сулейменовым совмещают признаки обоих отмеченных типов. Им свойственна типовая композиция, однако в некоторых интервью диалог превращается в монолог, что объясняется не только жанровой спецификой, но и характерологическими свойствами интервьюируемого, а также серьезностью обсуждаемых проблем. Содержанием интер-

вью в основном является обсуждение актуальных вопросов современности, о чем свидетельствуют цитаты из рассуждений интервьюируемого, вынесенные в заголовочную функцию. Например: «Глубина прошлого, широта настоящего и высота будущего», «Мы часто спорим, не совсем понимая предмета спора», «Нам нужна Россия», «Полная независимость – это большая опасность», «Кредо Олжаса Сулейменова: возвысить степь, не унижая горы», «Национализм ограничивает возможности нации». В большинстве случаев по характеру заголовка можно определить тип интервью: приведенные названия свидетельствуют о личностно ориентированной информации. Следовательно, это интервью отчасти информационно-аналитического, отчасти портретного типа.

В дискурсе интервью обсуждаемое событие находит реализацию в речевой деятельности интервьюируемого, который может являться активным участником этого события или быть в какой-то степени причастным к нему. Как известно, обязательным компонентом структуры речевого жанра является образ автора. Авторское начало О. Сулейменова отчетливо реализовано в его речевых характеристиках, которые выявляют такие конкретно-индивидуальные особенности его личности, как умение четко представлять и отстаивать свою позицию, что может быть расценено как сознательный выбор именно подобной стратегии и тактики общения в форме публичного диалога. Эта особенность проявляется на уровне модальных характеристик его речи, отражаясь прежде всего в модальности мнения как иллюкутивной модальности с незначительной дифференциацией категорий знания и мнения, например: *Каждая жизнь действительно ценная, но жизнь любого рядового человека ценнее, чем жизнь убийцы, это мое глубокое убеждение. Поэтому уверен, прогресс на этом направлении будет. Это неизбежно. Я убежден, что демократия, в западном понимании этого слова, не сразу приживется в обществах с патриархально-общинным сознанием...*

Обсуждаемое явление или событие в интерпретации О. Сулейменова как речевой личности обязательно сопровождается мнением-оценкой или мнением-полаганием, но с большой степенью уверенности. Об этом свидетельствует оценка пропозиции в приведенных высказываниях, причем оценочное мнение для говорящего имеет характер субъективной истины. Уверенность в собственной правоте находит выражение в использовании различных показателей достоверности, в том числе модальных слов (наиболее частотны *безусловно, естественно*), глаголов пропозиционального отношения *я считаю, я думаю, я уверен, я убеждаюсь*. Характерологической особенностью речевого поведения О. Сулейменова является специальное подчеркивание высокой степени достоверности его индивидуально-личностного мнения в отношении к предмету обсуждения, что под-

тверждается высказываниями типа *Вот это моя позиция; Это мое глубокое убеждение; Вот моя мечта и надежда.*

Активная авторская позиция находит воплощение и в высказываниях с модальным значением долженствования и необходимости: *Мы должны производить товары. Нормальный образованный человек должен сейчас владеть и кириллицей, и латиницей. И не надо, приобретая новое, терять нажитое. Это должен быть человек, который мыслит, ни в коем случае, не категориями аульного патриотизма, а очень современный человек.* Среди используемых в текстах интервью модальных предикатов *должен, надо, следует, необходимо* предпочтение отдается *должен*: в высказываниях с *должен* в большей степени, чем с другими модальными маркерами, передается безальтернативное превращение потенциального действия в актуальное.

Выявленные индивидуальные речевые характеристики языковой личности О. Сулейменова, несомненно, обусловлены ее ментально-психологическими особенностями. По нашему мнению, именно этим обстоятельством объясняется такая черта в целом его речевой деятельности, как отсутствие вуалирования собственной позиции. Как известно, к специфическим свойствам современного информационно-коммуникативного поля относят смысловую неопределенность, в которой видят основу «ухода от ответственности за информацию». В редких случаях О. Сулейменов обращается к типичным языковым средствам выражения смысловой неопределенности, содержанием которой являются такие значения, как неизвестность, приблизительность, неясность, неточность. Напротив, он отчетливо проявляет авторское «Я», что также можно считать реализацией стратегии самопрезентации как одного из признаков этого жанра: *Я считаю; я полагаю; я думаю; я убежден; я не воспринимаю разглагольствования; кстати, добавлю; могу успокоить; я вам, как геолог, говорю.* Он использует и инклюзивное «МЫ», и лексемы совместности: *Мы познали века зависимости; Нам нужна Россия...; Мы явно зависим от их трудоспособности; Мы можем предложить проект «Спаси родину яблока».* Эти специализированные вербальные знаки интеграции, определенные Е.И. Шейгал как маркеры «своих» [7, с. 119], позволяют автору отождествлять себя со всеми гражданами своей страны, «апеллировать к общей национальной принадлежности». Показательны контексты, в которых подчеркивается эта включенность «индивидуального» в «общее»: *Мы познали века зависимости, узнаем период теоретической независимости, чтобы успеть подготовиться и вступить в эпоху осознанной взаимозависимости с ближайшими и дальними соседями по планете. И меня успокаивает, что пока наша новейшая история развивается по этому сценарию. Весьма грамотно.*

Сквозь призму интервью отчетливо проступает рефлексивная составляющая личности О. Сулейменова, его тяготение к языковой рефлексии. Метаязыковое сознание рассматривается как составная часть национальной ментальности: в метаязыковых высказываниях отражаются реакции носителей языка, обусловленные мировоззренческими установками и определенными ценностными ориентациями. Рефлексивный дискурс языковой личности О. Сулейменова представлен как в научной, так и обыденной разновидностях. Первая из них обусловлена его профессиональными интересами, в частности, его занятием этимологией (*Мы считаем, что джунгары – это только предки калмыков. «Джун-го-ар» – «китайское племя». Древнетюркский «ар» – «род, племя» – сохраняется не во всех тюркских языках*), однако и обыденное метаязыковое сознание языковой личности О. Сулейменова, в котором вербализована его реакция на происходящие в современную эпоху изменения в политической, социальной и культурной жизни общества, часто сопряжено с его научной разновидностью метасознания.

Идет ли обсуждение понятия государства, его границ, в целом истории Казахстана, языковой ситуации в стране, вопросов вероисповедания, О. Сулейменов проявляет себя и как писатель, и как ученый, и как общественный деятель, и одновременно как рядовой носитель языка. Его метаязыковое сознание фиксирует появление новых слов, оценивает их, демонстрирует динамику языковых процессов, проявляет отношение к понятиям, актуализированным в современную эпоху национальным самосознанием, стремление переосмыслить некоторые понятия, так же как и значения некоторых слов: *Посему и наполнение этого слова (история) сейчас для меня иное, нежели это было раньше. История помогает мне в моих размышлениях о судьбе и моего народа, и человечества.*

Для речевого портрета языковой личности О. Сулейменова типичным является и внимательнейшее отношение к фактам родного языка, при этом за оценкой языковой стороны всегда скрываются суждения о мире, мировоззренческие установки языковой личности, например: *Я не знаю другого из его эпохи, кто бы пожелал такое: «Человек из моего седьмого колена пусть будет білге». Слово «білге» на древнетюркском означало «всезнающий». Этого слова, к сожалению, давно уже нет в казахском языке. Он завещал своим потомкам добиваться не богатства, не власти, не званий, но знаний, и в этом я вижу особый смысл его завета.* Рефлексивные контексты, опосредованно отражающие «болевые точки» лингвокультурного пространства Казахстана, никогда не бывают беспристрастными, они всегда содержат оценку, производную от мировоззренческой установки говорящего. Показателен для рефлексивной составляющей языковой личности яркого публициста вывод: *Я еще раз убеждаюсь в*

том, что мы часто спорим, не совсем понимая предмета спора. Не договорившись о терминах. Многие ключевые слова, характерные для современного казахстанского лингвокультурного пространства, – *Родина, патриотизм, патриот, нация, национализм, интернационализм, народ, гражданин* – оказываются в фокусе внимания О. Сулейменова. Для характеристики языковой личности показательное отношение к слову *патриот*.

Себя достаточно давно О. Сулейменов определил как патриота, но с уточнением: *Я патриот каждого обиженного народа. Я – патриот каждого народа, униженного невежеством, нищетой, непрофессионализмом власти*. Однако при этом для него «патриот – не всегда гражданин». Активная жизненная позиция О. Сулейменова проявляется в открытом обсуждении таких не простых для современной эпохи понятий, как *патриотизм, национал-патриотизм, интернационализм*, в его заявлениях о том, что *патриотизм – самая доступная из религий. Особенно этнический патриотизм. Подлинным патриотом Казахстана может быть только интернационалист*.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Гиндин, С. И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения / С. И. Гиндин // Язык и личность. – М. : Наука, 1989. – С. 63–77.
3. Голанова, Е. И. Публичный диалог вчера и сегодня (коммуникативно-речевая эволюция жанра интервью / Е. И. Голанова // Русский язык сегодня. – М. : Азбуковник, 2000. – Вып. 1. – С. 251–259.
4. Красных, В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2003. – 375 с.
5. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. [Электронный ресурс]. – М., 2006. – С. 696. – Режим доступа: <http://www.alleng.ru/d/rusl/rusl305.ht>. – Дата доступа: 02.02.2016.
6. Стрельникова, М. А. Национальные особенности речевого жанра телеинтервью в российской и американской коммуникативных культурах : дис. ... канд. филол. наук / М. А. Стрельникова ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2005. – 273 л.
7. Шейгал, Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. – М. : Гнозис, 2004. – 328 с.

М.В. БАРСЕГЯН

Беларусь, Гродно, ГрГУ имени Янки Купалы

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА «ДАР» В. НАБОКОВА

Жанровая полифония – актуальная тенденция литературного процесса XX века, поскольку новые направления в литературе и в искусстве в целом (модернизм, постмодернизм) провозглашают смешение жанров,

стилей как одну из ведущих черт. В. Набоков в своем творчестве синтезирует элементы многих модернистских течений (символизм, акмеизм, импрессионизм, авангард), экспериментирует с жанрами в рамках одного романа. Многие его произведения органически сочетают в себе элементы разных жанров. Роман В. Набокова «Дар», написанный в 1937 году и впервые опубликованный в 1952 году, имеет достаточно сложное устройство, содержит разнообразные вставные тексты. Исследователи называют «Дар» метароманом (М. Липовецкий, В. Ерофеев, А.В. Млечко), «энциклопедией жанров» (Б. Носик, Г. Майорова), романом-коллажем, состоящим «из внутренних текстов героя» (С. Давыдов), романом-ребусом, романом-загадкой (Ю.Д. Апресян). Г. Майорова насчитывает около двадцати различных жанров в среднем в каждой главе, а в четвертой в два раза больше: «В процессе исследования установлено более ста жанровых наименований» [1]. Большинство исследователей, однако, сходятся во мнении, что основными, или магистральными жанрами произведения являются биография и автобиография.

Главный герой романа – Федор Годунов-Чердынцев обладает биографическими чертами В. Набокова. Прежде всего, Федор – молодой начинающий писатель, сын известного учёного, эмигрант, проживающий в Германии («Дар», как известно, написан в берлинский период творчества писателя) и тоскующий по родине. Отец Федора по профессии энтомолог, а В. Набоков, как известно, написал почти два десятка статей и заметок о бабочках. Когда Годунов-Чердынцев пытается написать книгу об отце, он отправляется в воображаемое путешествие по Азии и «идет по следам знаменитых путешественников: Пушкина, Пржевальского и Грумм-Гржимайло» [2]. Этим описанным маршрутом мечтал пройти В. Набоков: «В 1918 году девятнадцатилетний Набоков собирался в экспедицию с Грумм-Гржимайло, но обстоятельства помешали этому предприятию» [2]. В образе возлюбленной Годунова-Чердынцева Зинаиды Мерц некоторые исследователи находят черты сходства с женой В. Набокова Верой.

Произведение может быть рассмотрено как автобиография самого героя – Фёдора Годунова-Чердынцева (за исключением четвертой главы – написанной им книги о Чернышевском). Об этом можно догадаться по разговору Федора с Зинаидой, в котором он упоминает о том, что собирается написать роман: «Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема! Но обстроить, завесить, окружить чащей жизни – моей жизни, с моими писательскими страстями, заботами» [3, с. 369]. Этот факт, по мнению Н. Букс, «возвращает повествование к началу, весь предшествующий текст воспринимается как не записанный, а только проскользнувший в сознании писателя Годунова-Чердынцева, существование его подвергается сомнению» [4].

Одна из главных сюжетных линий – наблюдение за развитием и становлением писателя от его первого сборника стихотворений, посвященного теме юности, через попытки написать биографию отца и, в конечном счёте, к жизнеописанию Н.Г. Чернышевского. Сюжет первой главы сосредоточен вокруг стихов Федора, написанных им в юности. Они знакомят читателя с детством будущего писателя. Прочтению стихотворений предшествует звонок Александра Яковлевича, в котором он сообщает Годунову-Чердынцеву о том, что на его сборник вышла рецензия (впоследствии выясняется, что это розыгрыш). Федор, вдохновленный звонком, пересматривает свои стихотворения и воображает рецензию на сборник. Здесь происходит смещение точки зрения: с этого момента повествование ведётся от первого лица. Федор не только читает стихотворения, но и параллельно вызывает из своей памяти ряд детских воспоминаний, дает комментарии как рецензент, пытаясь оценить свое произведение со стороны: «Это любимое стихотворение самого автора... Автор нашел верные слова для изображения» [3, с. 57]. После прочтения Годуновым-Чердынцевым стихотворений опять происходит смена лица, от которого ведётся повествование, с первого на третье: «Выжав из нее последнюю каплю сладости, Федор Константинович потянулся и встал с кушетки» [3, с. 60]. Вообще смещение точки зрения происходит на протяжении всего текста романа.

Помимо стихотворений о детстве и вымышленной рецензии, в первой главе присутствует рассказ Федора о Яше – трагически погибшем молодом студенте, который тоже пробовал себя в поэзии. Годунов-Чердынцев упоминает о просьбе Яшиной матери – Александры Яковлевны написать о его жизни, однако он не смог «загореться Яшиной трагедией» [3, с. 71], поскольку она кажется ему слишком банальной, и заказ остается неисполненным, хотя и находит свое отражение на страницах романа «Дар». В текст также включено стихотворение, по тематике отличающееся от темы детства и посвященное родине. По мнению многих исследователей, оно отражает тоску Годунова-Чердынцева по России. И хотя Федор «сам этого еще не осознает, рассказ о гибели Яши и «Благодарю тебя, отчизна...» также знаменуют завершение его поэтической юности и начало движения к прозе» [5]. В первую часть включена пьеса, которую на одном из эмигрантских литературных вечеров зачитывает Герман Иванович Буш. Он называет ее философской трагедией, однако пьеса оказывается нелепой бессмыслицей, и зрители возмущенно реагируют на нее: «У большинства был помятый и размятый вид, как после ночи в третьем классе...» [3, с. 98]. Буш встречается и в третьей части книги, когда зачитывает Федору выдержки из нового, не менее абсурдного, чем пьеса, романа и знакомит Годунова-Чердынцева с издателем.

Во второй части появляются новые стихотворения Годунова-Чердынцева: он читает их на литературном вечере. Одно из стихотворений

посвящено молодой женщине, которую он когда-то любил и которая умерла. Еще два – русское и берлинское – опять поднимают тему любви к родине и неприятие чуждой ему Германии. Стихотворения остаются не оцененными: «многие продвигались к выходу, какая-то дама одевалась спиной к эстраде, ему аплодировали жидко» [3, с. 119]. Центральный вставной текст во второй главе – рассказ Федора о его отце – знаменитом энтомологе, который пропал без вести, совершая очередную экспедицию. На создание этого жизнеописания Федора вдохновляет творчество Пушкина, чтением произведений которого он увлекся: «От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца» [3, с. 123]. Федор начал собирать материалы об отце, намереваясь написать биографию: «Без отдыха, с упоением, он теперь по-настоящему готовился к работе, собирал материалы, читал до рассвета, изучал карты, писал письма, видался с нужными людьми» [3, с. 123]. В своем воображении Годунов-Чердынцев дорисовывает экспедицию во всех деталях. Однако книга так и не была написана.

Третья глава посвящена истории встречи Годунова-Чердынцева с Зинаидой Мерц, а также его работе над новым романом – жизнеописанием Н.Г. Чернышевского. Федор задумывает написать произведение с кольцевой композицией, которое замыкается апокрифическим сонетом. Работа над новой книгой стала более серьезной, поскольку он учел ошибки, допущенные при написании биографии отца. Федор перечитал огромное количество трудов по литературе, философии и даже пропустил бал, на который собирался идти вместе с Зинаидой, поскольку на него нашло вдохновение, и он полностью переписал параграф книги. В результате трудов Годунова-Чердынцева появляется гротескная биография Чернышевского, составляющая наиболее объемный вставной текст – четвертую главу. По мнению И. Сухих, «происхождение Чернышевского, его привычки, характер, взгляды на искусство, наконец, дело его жизни действительно противоположны и антипатичны автору “Жизни Чернышевского”. Откровенно иронически относится он к попыткам канонизации автора “Что делать?”» [6].

На страницах третьей главы встречаются и стихотворения, в том числе перевод А.Н. Апухтина «Пара гнедых»; а также рецензии критиков Христофора Мортуса и Валентина Линева, посвященные сборнику «Собрание» поэта Кончеева, которым восхищается и таланту которого завидует Федор. Фельетоны написаны в презрительно-ехидной форме, несмотря на то, что Кончеев талантлив: «Это был ядовито-пренебрежительный “разнос”, без единого замечания по существу, без единого примера, – и не столько слова, сколько вся манера критика претворяла в жалкий и сомнительный призрак книгу» [3, с. 187].

В заключительной части произведения нет текстов, написанных Годуновым-Чердынцевым, зато встречаются отзывы на его вышедшую книгу

о Чернышевском. Эти заметки, рецензии, с точки зрения Н.И. Ковалева, составляют «наиболее значительное из вкраплений в роман вторичных, нелитературных жанров» [7]. Вокруг романа разгорается полемика, многие критики не принимают книгу, отзываясь о ней как об оскорбительной, язвительной, обвиняя автора в незнании той эпохи, о которой он пишет: «...в основе произведения Годунова-Чердынцева лежит нечто, по существу глубоко бестактное, нечто режущее и оскорбительное» [3, с. 310]. Одним из немногих, кто оценил произведение Федора и написал о нем положительную рецензию, был Кончеев: «За рубежом вряд ли наберется и десяток людей, способных оценить огонь и прелесть этого сказочно остроумного сочинения» [3, с. 315]. Годунов-Чердынцев встречается с Кончеевым в своем воображении, рассуждает от лица другого поэта о своем творчестве, об искусстве, дает себе советы, напутствия.

Пятая глава, с точки зрения И. Сухих, «сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, – “Дар”» [6]. Финал произведения остается открытым, о чем свидетельствует последняя фраза романа, имеющая вид онегинской строфы: «...и не кончается строка» [3, с. 371].

Таким образом, «Дар» имеет многожанровую структуру. Он может рассматриваться и как роман с элементами биографии В. Набокова, и как автобиографический роман Федора Годунова-Чердынцева. Произведение включает в себя поэтические и прозаические тексты разных жанров. Роман получает множество интерпретаций с точки зрения его жанровой принадлежности, однако ни одна из интерпретаций не является исчерпывающей, скорее, все они дополняют друг друга.

Список использованной литературы

1. Майорова, Г. В. «Дар» В. Набокова как энциклопедия жанров [Электронный ресурс] / Г. В. Майорова. – Режим доступа: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/3115>. – Дата доступа: 11.03.2016.
2. Давыдов, С. «Тексты-матрешки» В. Набокова [Электронный ресурс] / С. Давыдов. – Режим доступа: http://royallib.com/read/davidov_sergey/teksti_matryoshki_vladimira_nabokova.html#491520. – Дата доступа: 11.03.2016.
3. Набоков, В. Дар / В. Набоков // Избранное. – М. : Радуга, 1990. – С. 35–372.
4. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова [Электронный ресурс] / Н. Букс. – Режим доступа: <http://mreadz.com/new/index.php?id=262090>. – Дата доступа: 07.03.2016.
5. Долинин, А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» [Электронный ресурс] / А. Долинин. – Режим доступа: http://royallib.com/read/averin_boris/vladimir_nabokov_pro_et_contra.html#0. – Дата доступа: 11.03.2016.
6. Сухих, И. Поэт в зеркалах [Электронный ресурс] / И. Сухих. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/suhih.html>. – Дата доступа: 07.03.2016.
7. Ковалев, Н. И. Жанровый синтез как основополагающий принцип / Н. И. Ковалев // Жанр как инструмент прочтения. – Ростов н/Д : Инновац. гуманитар. проекты, 2012. – С. 68–77.

В.В. БАТУРА

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

Выражение «талантливый человек талантлив во всём» полностью оправдано в случае В. Маяковского: он был и поэтом, и художником, и актером, и режиссером. Конечно, это отразилось и в его творчестве.

Талант художника у В. Маяковского проявился раньше, чем талант поэта. Ещё во время учёбы в Кутаисской гимназии юному дарованию давал бесплатные уроки рисования художник С. Краснуха. Старшая сестра поэта Л. Маяковская в воспоминаниях о брате пишет: «В это время он рисовал уже довольно хорошо, преимущественно по памяти. Срисовывал и увеличивал крейсера, иллюстрировал прочитанное, рисовал карикатуры на наш домашний быт... Я стала брать уроки рисования у единственного в Кутаисе художника С. Краснухи, окончившего Академию художеств... Учитель засиживался с нами, не считая времени, увлекаясь вместе с нами. Он рассказывал нам о русской и западной живописи, об отдельных художниках... Уроки проходили оживленно и интересно. Володя быстро почти догнал меня в рисовании... Мы стали привыкать к мысли, что Володя будет художником» [4, с. 87]. Сам В. Маяковский выбрал себе профессию художника, посещал вечерние занятия в Строгановском училище. Но уже во время пребывания в Бутырской тюрьме, где поэтом были прочитаны произведения Толстого, Байрона, Шекспира, он задумывается о профессии литератора. При этом В. Маяковский осознавал: ему не хватает образования. Первые стихотворения, представленные на суд публики, появились во время учёбы В. Маяковского в училище живописи, ваяния и зодчества и были положительно оценены его сокурсниками.

После октябрьского переворота была поставлена пьеса Маяковского «Мистерия-Буфф», где он не только выступал режиссером, но и участвовал в создании костюмов и декораций, а также исполнял несколько ролей. Пробовал поэт себя и в роли актёра и режиссёра кино, писал сценарии к кинофильмам.

Важным этапом в жизни В. Маяковского является работа в «Окнах Роста». «Окна» представляли собой плакаты, предназначенные для вывешивания в витринах пустующих магазинов. Они с помощью рисунков и подписей извещали о злободневных политических и военных событиях.

В. Маяковский писал: «Это – не только стихи. Эти иллюстрации – не для графических украшений. Это – протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов» [3, с. 205]. В этих плакатах были совмещены два важнейших

для Маяковского вида искусства – живопись и поэзия. В «Окнах Роста» художественная эффективность слова призывала к действию.

Первые, опубликованные в 1912 году стихотворения В. Маяковского «Ночь» и «Утро» были одобрены окружением поэта. В стихотворении «Ночь» поэт показывает обычные явления, наблюдаемые людьми каждый день, при помощи средств, характерных для живописи. Это зрительные образы, представленные через краски, что придаёт стихотворению некоторую загадочность и вместе с тем яркость:

*Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты [1, с. 25].*

«Багровый и белый» обозначают уходящий день, «зелёный» – наступающий вечер, «желтые карты» – яркие огни окон.

Ранняя лирика В. Маяковского относится к тому историческому периоду, когда в обществе начинается грандиозное переосмысление существовавших ценностей. Уже в этот период поэт старается причислить себя к «толпе», но не находит понимания, чувствует себя одиноким. В стихотворении «А вы могли бы?» (1913) прослеживается настроение поэта:

*А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб? [1, с. 34].*

Обычный человек не понимает поэта, он не может увидеть удивительное в той вещи, к которой привык и которую поэтому совершенно не замечает. Рядовой обыватель не сможет «ноктюрн сыграть» на «флейте водосточных труб». В. Маяковский же слышит музыку в обыденности, его лирический герой может создать музыкальное произведение из звуков мира. В этом же стихотворении поэт снова использует «язык художника»:

*Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.*

Поэт бросает вызов серым будням, ему надоели однообразные дни, он, «плеснувши» воображаемую краску, может оживить даже обычное блюдо со студнем, увидев в нём «косые скулы океана». Сила художника велика.

В стихотворении «Скрипка и немножко нервно» (1914) особенно заметно бессилие лирического героя перед непониманием окружающими целей искусства. Снова появляется тема музыки. Поэт наделяет неодушевлённый предмет качествами человека и отождествляет себя с ним:

*Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:*

*я вот тоже
ору –
а доказать ничего не умею!* [1, с. 67].

Лирический герой, как и скрипка, «издёргался, упрашивая», но так и не был понят. В скрипке он видит своего единомышленника, и, несмотря на смех музыкантов, идёт к своей деревянной подруге:

*Музыканты смеются:
«Влип как!
Пришел к деревянной невесте!
Голова!»
А мне – наплевать!
Я – хороший.
«Знаете что, скрипка?
Давайте –
будем жить вместе!
А?»*

Соотнесение себя с музыкальным инструментом показывает и тонкость души поэта, и глубину понимания им сути разных видов искусства.

После Октябрьской революции поэт воодушевляется идеей преобразования общества. Формирование единого народного класса пролетариата, к которому В. Маяковский относил и себя, вдохновляет его на превращение поэзии в активную участницу митингов, диспутов, демонстраций. Причем поэт снова использует лексику живописца:

*Улицы – наши кисти.
Площади – наши палитры* [2, с. 30].

Он считает, что искусство должно двигаться вместе с трудовыми и военными армиями, что «все совдепы» не смогут сдвинуть войска, «если марш не дадут музыканты». Музыкант для В. Маяковского – это поэт, художник, творец искусства и жизни.

События, которые происходили в то время в России, подтолкнули поэтов XX века к идее создания нового искусства. В. Маяковский свою задачу в этом процессе определил как «светить всегда, светить везде». Он считает, что поэт должен быть таким же нужным людям, таким же незаменимым, как и солнце. Об этом он пишет в стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Обрисована фантастическая обстановка: поэт общается с солнцем. Два субъекта творчества приходят к мнению, что дело у них общее:

*Ты да я,
нас, товарищ, двое!
Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем*

*у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты – свое,
стихами [2, с. 56–62].*

В контексте стихотворения светить – это то же, что вдохновлять стихами и пением. А в стихотворении «Приказ № 2 по армии искусств» Маяковский призывает всех, кто обладает талантом:

*Товарищи,
дайте новое искусство –
такое,
чтобы выволочь республику из грязи [2, с. 89].*

Маяковский считает, что пришло время отказаться от канонов:

*Бросьте!
Забудьте,
Плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из arsenалов искусств.*

Это новое искусство, по В. Маяковскому, призвано изменять мир к лучшему, оно парадоксально, потому что отрицает поэзию (*рифмы*), музыку (*арии*) и живопись (*розовый куст*), но в то же время утверждает все эти виды искусства через их обновление. Поэт желает избавиться от того традиционного, что не дает двигаться миру прекрасного вперед, от «мелехлюндий», но не хочет уничтожения всего арсенала искусств. Наоборот, синтез музыки, живописи и поэзии в творчестве В. Маяковского проявляется на различных уровнях – от художественной образности лирики до практики жизни желающего изменить мир к лучшему человека.

Список использованной литературы

1. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений : в 12 т. / В. В. Маяковский ; под общ. ред. Н. Н. Асеева [и др.]. – М. : Худож. лит., 1939–1949. – Т. 1 : Стихи, поэмы, статьи, 1912–1917 / ред. и коммент. Н. Харджиева. – 1939. – 508 с.
2. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений : в 12 т. / В. В. Маяковский ; под общ. ред. Н. Н. Асеева [и др.] – М. : Худож. лит., 1939–1949. – Т. 2 : Стихи, статьи, 1917–1925 / ред. и коммент. В. Тренина. – 1939. – 684 с.
3. Маяковский, В. В. Прошу слова... / В. В. Маяковский // Полное собрание сочинений : в 13 т. – М. : Худож. лит., 1955–1961. – Т. 12 : Статьи, заметки и выступления (Ноябрь 1917–1930). – 1959. – С. 205–209.
4. Маяковская, Л. В. О Владими́ре Маяковском / Л. В. Маяковская. – М. : Дет. лит., 1965. – 290 с.

И.С. БОЙКО

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА М.А. БУЛГАКОВА

Творчество М.А. Булгакова разнообразно в жанровом плане. Прежде всего писатель знаком широкому кругу читателей по роману «Мастер и Маргарита», повестям «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Дьяволиада», циклу рассказов «Записки юного врача», особое место в судьбе и творчестве М.А. Булгакова занимает его театральное наследие.

За годы сотрудничества писателя с театрами им создано около одиннадцати пьес, большинство из которых ставились на сцене уже после смерти автора. М.А. Булгаков работал в таких театрах, как МХАТ, театр имени Вахтангова, Московский камерный театр, ТРАМ, Большой театр.

Первый опыт на поприще драматургии М.А. Булгаков получил еще в 1920 году во время пребывания во Владикавказе (пьесы «Самооборона», «Братья Турбины», «Глиняные женихи», «Сыновья муллы» и др.). Причиной появления этих не самых выдающихся произведений стало тяжелое материальное положение автора в тот период жизни. Чтобы прокормиться, писателю приходилось братья за любую работу. В будущем М.А. Булгаков в своих письмах назовет эти пьесы «хламом» и прикажет их уничтожить. Настоящая деятельность М.А. Булгакова как драматурга начнется в 1925 году, когда после выхода в журнале «Россия» первой части романа «Белая гвардия» ему поступит предложение от режиссера МХАТа инсценировать роман. Именно это положило начало сотрудничеству писателя с художественными театрами, которое продолжалось до самой смерти. Вторая жена писателя Л.Е. Белозерская вспоминает: «Этот период жизни Булгакова можно назвать зарей его общения с Художественным театром. Был М.А. в то время упоен театром. И если Глинка говорил: “Музыка – душа моя!”, то Булгаков мог сказать: “Театр – душа моя!”» [2, с. 119].

Театральный путь писателя не был лишен трудностей, однако в его драматургическом творчестве проявляются не только лучшие традиции русской сцены, но и отдельные особенности. Среди них можно выделить:

1. Кинематографичность пьес. Об этом свидетельствуют многочисленные экранизации произведений Булгакова, созданные как отечественными, так и зарубежными режиссерами («Иван Васильевич меняет профессию» Леонида Гайдая, «Дни Турбиных» Владимира Басова и др.).

2. Активная работа в жанре инсценировки. Инсценировка – переработка в драматическую форму повествовательного произведения для театра, телеспектакля [1, с. 10]. Проблема такой переработки стояла перед литературой и театром еще в XIX веке. И все же практика инсценирования

повествовательного произведения для театра родилась и развилась позже. М.А. Булгаков занимается инсценировкой как своих произведений («Белая гвардия» – «Дни Турбиных»), так и произведений предшественников («Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дон Кихот» М. де Сервантеса, «Война и мир» Л.Н. Толстого). Следует отметить, что при работе М.А. Булгакова с инсценировкой классиков он стремился проникнуть в самую суть гениального произведения, которое трансформировал. Он не имитировал стиль, манеру автора, понимая, что простым переложением фабулы сценическими средствами нельзя добиться эффектных результатов.

3. Разнообразие созданных М.А. Булгаковым образов, среди которых есть воры (Жорж Милославский – «Иван Васильевич»), обманщики (Аметистов, Зоя Пельц – «Зойкина квартира»), убийцы (Херувим – «Зойкина квартира»). Примечательно, что эти неблагонадежные лица являются образами комедий и не вызывают желания их ненавидеть, презирать, а скорее заставляют смеяться. М.А. Булгаков в пьесах показывает себя как мастер сатиры и иронии («Зойкина квартира», «Иван Васильевич»), находит место комическому даже там, где, кажется, его быть не может. Чаще всего он чередует драматические и трагические сцены с комическими, что доказывает истинный профессионализм писателя («Кабала святош», «Дни Турбиных»). Среди персонажей стоит выделить образы интеллигенции (семейство Турбиных – «Дни Турбиных»; Хлудов, Чарнота – «Бег»). Несмотря на политическую ситуацию в стране, М.А. Булгаков открыто идеализирует белогвардейцев, сочувствует им, пытается вызвать к ним симпатию и поэтому наделяет их положительными качествами и чертами.

4. Интересна композиционная модель некоторых пьес. Так, например, пьеса «Бег» состоит из восьми снов (глав), и каждый сон имеет свой эпиграф, что не свойственно драматургии. По мнению Алексея Варламова, одного из исследователей творчества М.А. Булгакова, автор называет главы пьесы снами, так как хочет, чтобы их восприняли как сон; хочет примирить читателя с белым движением. Усыпляя этими снами, он потихоньку протаскивает идею чистоты белогвардейского движения, пытается заставить признать благородство белой идеи [4, с. 406].

5. М.А. Булгаков в пьесах часто обращается к прошлому, причем действия в произведениях могут происходить с участием реальных исторических личностей. Так, в пьесе «Кабала святош» основными действующими лицами являются король Франции Людовик XIV и актер театра Мольер. Как отмечает литературовед В.Г. Боборыкин, с помощью обрисовки этих двух личностей М.А. Булгаков поднимает тему искусства и власти, которая как никогда была актуальна во время театральной деятельности самого автора [3, с. 120]. Здесь же в качестве примера можно назвать пьесу «Иван Васильевич», где появляется фигура Ивана Грозного в контексте его эпохи.

М.А. Булгаков получил огромную популярность у публики сразу после первой постановки на сцене пьесы «Дни Турбиных». Изначально она была велика по объему и в связи с этим непригодна. В ходе многократных переделок по требованию театра она была сокращена. Некоторые персонажи были исключены, роль других уменьшена. Нельзя сказать, что в итоге переделок пьеса многое потеряла. Просто она стала совсем иным, самостоятельным произведением.

24 июня на генеральной репетиции с участниками Главреперткома пьесу разрешают ставить, но при условии внесения правок и изменений. Спустя два месяца М.А. Булгаков предоставляет скорректированный текст, а спустя месяц Политбюро разрешает постановку пьесы.

Премьера спектакля состоялась 5 октября 1926 года, и за четыре месяца «Дни Турбиных» были показаны около пятидесяти раз. Однако критики к пьесе отнеслись негативно. В течение определенного периода времени последовало большое количество негативных рецензий (298 негативных отзывов и только 3 положительных) [5]. Пьеса успешно продолжала идти вплоть до 1928 года, но в связи с обвинением в пропаганде белого движения была снята с репертуара. Возобновляется ее показ только в 1932 году.

На протяжении всей работы М.А. Булгакова с театрами его постановки постоянно подвергались жесткой критике. С финансовой стороны это было плюсом, так как из-за шумихи вокруг пьес билеты на спектакли скупали мгновенно. С другой стороны, негативные отзывы не могли не сказаться на общем состоянии и в итоге творчестве писателя.

Но не только критики мешали М.А. Булгакову погрузиться в создание новых произведений. Чуть ли не каждую написанную им пьесу государственные органы либо отбраковывали, либо заставляли кардинально менять. Из-за того, что М.А. Булгаков вынужден был постоянно вносить правки в созданное ранее, он, вероятнее всего, в полной мере не мог реализовать свой драматургический талант в гораздо большем количестве произведений. Тем не менее выдающийся представитель своего времени занял почетное место в кругу драматургов, а его пьесы стали популярны не только в Советском Союзе, но и за рубежом, войдя в фонд мировой классики.

Список использованной литературы

1. Бабичева, Ю. В. Жанровые разновидности русской драмы : учеб. пособие / Ю. В. Бабичева. – Вологда, 1989. – 96 с.
2. Белозерская-Булгакова, Л. Е. Воспоминания о М. А. Булгакове / Л. Е. Белозерская-Булгакова ; сост. и авт. послесл. И. В. Белозерский. – М. : Худож. лит., 1990. – 223 с.
3. Боборыкин, В. Г. Михаил Булгаков : кн. для учащихся ст. классов / В. Г. Боборыкин. – М. : Просвещение, 1991. – 208 с.
4. Варламов, А. Н. Михаил Булгаков / А. Н. Варламов. – 3-е изд. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 840 с.

5. Черняков, Е. Произведения Булгакова, которые не понравились советскому руководству [Электронный ресурс] / Е. Черняков // Рос. газ. – 2013. – 24 окт. – Режим доступа: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php>. – Дата доступа: 01.12.2015.

Е.Р. БОРОВСКАЯ

Россия, Москва, Институт педагогики и психологии образования
ГАОУВО Московский городской педагогический университет

СИНТЕЗ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ И ЖАНРОВ ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ В ФОРМИРОВАНИИ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (Л.Н. ТОЛСТОЙ, И.С. ТУРГЕНЕВ, И.А. БУНИН)

Явление художественного синтеза в литературе представлено достаточно широко. Синтез разных видов искусства интересовал писателей эпохи романтизма, которые говорили о человеке-музыканте, способном видеть и чувствовать мир особенным образом.

Художественный синтез может объединять разные виды искусства, а может быть внутрилитературным и объединять прозу и поэзию. Об идее синтеза читаем у Ю.И. Минералова и И.Г. Минераловой: «Синтез – соединение разнохарактерных сторон и элементов в качественно новое единое целое», ценной филологам представляется «гегелевская вариация этого <...> осмысления, когда синтез является членом известной триады (тезис – антитезис – синтез), высшим и объединяющим в себе другие два члена, слитых в новое качество» [8, с. 19].

Это новое качество, которое является результатом художественного синтеза – внутренняя форма произведения (термин, который в литературоведении используем вслед за Ю.И. Минераловым), она «присуща всякому семантически целому словесному образованию», это «образ образа», когда «для общей всем идеи рождается свой особый образ (образ идеи, внутренняя форма)» [7, с. 253, 273]. Заметим выражение «общая всем идея». Такой общей идеей мы избрали идею художника в прозе. Художник – творческая личность вообще, это может быть музыкант, актер, живописец, исполнитель на музыкальном инструменте и т.д. Эта внутренняя форма произведений с героем-художником часто создается с помощью художественного синтеза. Мы выбрали три произведения с героем-художником – «Альберт» (1858) Л.Н. Толстого, «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева и «Безумный художник» (1921) И.А. Бунина.

В повести Л.Н. Толстого «Альберт» героем стал музыкант-скрипач, по имени которого и назван текст. У И.А. Бунина в новелле «Безумный художник» герой – живописец, а в повести И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» это музыкант Муций и живописец Фабий.

Все три писателя были на редкость музыкальны. Известна игра на фортепиано Л.Н. Толстого и музыкальные вечера в Ясной поляне, жизнь И.С. Тургенева в атмосфере музыки, очевидны особенные музыкальные данные и у поэта И.А. Бунина. И.С. Тургенев и И.А. Бунин на протяжении многих лет общались с живописцами, в произведениях этих писателей присутствует живописание словом, «звучит» музыка (И.Г. Минералова, Т.Ю. Зимина-Дырда, диссертации Н.Ю. Лозюк и С.В. Зеленцовой и др.).

При создании внутренней формы произведения используется и такой прием, как портретирование (термин Ю.И. Минералова) одним видом искусства другого.

В повести «Альберт» Л.Н. Толстой использует прием под названием экфрасис и портретирование жанра темы с вариациями в структуре всего произведения. Изображение музыки словом (*экфрасис*) дано во второй части повести. Скрипач настраивает скрипку, даётся портрет скрипача, хотя он был чуть раньше в тексте. Ничего не добавляющие детали, не воспринимаемые как новые, передают звуки настраиваемой скрипки: «узкая костлявая спина, длинная белая шея, кривые ноги и косматая чёрная голова представляли чудное, но почему-то вовсе не смешное зрелище». Два эпитета к каждому существительному (кроме «ноги») придают ритмическое однообразие фразе, как будто передавая звуки настраивания скрипки.

В виде звука дан аккорд: «Настроив скрипку, он бойко взял аккорд и, вскинув голову, обратился к пьянисту, приготовившемуся аккомпанировать». Два деепричастных оборота в одном предложении дают звучание настраиваемой скрипки и этого аккорда.

«Вскинув волосы рукой, которой он держал смычок, Альберт остановился перед углом фортепьяно и плавным движением смычка провел по струнам. В комнате пронёсся чистый, стройный звук, и сделалось совершенное молчание» [10, с. 35–36]. Звукопись позволяет услышать скрипку: «пронёсся чистый, стройный звук» – вот он, этот результат прикосновения смычка к струнам.

Музыка изображается, а не описывается с помощью эпитетов: «Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым, каким-то неожиданно-ясным и успокоительным светом вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. Ни один ложный или неумеренный звук не нарушил покорности внимающих, все звуки были ясны, изящны и значительны. Все молча, с трепетом надежды, следили за развитием их» [10, с. 36]. Продолжительность во времени звучания музыкальной темы передаётся глаголом «полились» (а не «пролились» или «вылились»), а также обилием эпитетов: звуки полились «свободно», «изящно», свет «неожиданно-ясный» и «успокоительный». Далее тема «звучит» ритмически оформленной благодаря развёрнутому началу фразы «ни один ложный или неумеренный звук

не нарушил покорности внимающих» и затем вынесению эпитетов в позицию, что заставляет прочитывать фрагмент с соблюдением пауз: «все звуки были ясны, изящны и значительны».

Писатель не только представляет словесно выраженное впечатление от исполнения музыки виртуозным скрипачом, но даёт читателю возможность «услышать» музыку темы с вариациями, создаваемой «здесь и сейчас». Для этого используется синтез словесного и музыкального, живописного, драматического. При этом используются следующие приёмы: детали-лейтмотивы, избыточные портретные подробности в описании скрипача, особое построение предложения с использованием развёрнутых конструкций с разделительным союзом *то*, обилие однородных членов-эпитетов, лексические повторы, ритмически точное построение фразы, звукопись, описание жестов, резких движений музыканта, а также смена «тональности» в описании и использование общеязыковых и контекстуальных антонимов, передающих контраст фрагментов (подробнее см. в [4]).

В то же время вся повесть Л.Н. Толстого выстроена в соответствии с особенностями музыкального жанра *темы с вариациями*, представлено портретирование музыки, т.е. миметический синтез литературы и музыки, что выходит за пределы экфрасиса как местного явления при изображении звучащего музыкального произведения. Тема с вариациями – такая музыкальная форма, которая образуется в результате использования вариационной техники. Такое произведение состоит из темы и нескольких её повторений, в каждом из которых тема предстает в изменённом виде. Изменения могут касаться разных аспектов музыки – гармонии, мелодии, голосоведения (полифонии) [6].

Здесь мы видим выбор традиционной темы, которая после эпохи романтизма в период расцвета реализма воспринимается как хорошо узнаваемая и даже избитая, что является предпочтительным выбором для жанра темы с вариациями и её восприятия, хотя с точки зрения успешности литературного произведения оказалась невыгодной.

Таким образом, повесть не имела должного успеха потому, что современники «не расслышали» в литературном произведении музыкального. «Недостатки», подмеченные современниками, на самом деле – свидетельство удивительного мастерства писателя и новаторского характера повести, предсказывающего стилиевые искания рубежа XIX–XX веков [3].

В «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенев использует экфрасис, а также синтез разных культур и эпох – античности и Возрождения. Это связано с синтезом литературы и живописи: интересна связь героев и деталей с картинами Джаквинто Коррадо «Рождение Солнца и триумф Бахуса» (Фабий и Муций как Аполлон и Дионис), Цезаря ван Эвердингена «Триумф Вакха и купидон» (детали: ожерелье, бутылка вина особой формы,

раковина и т.д.), Тициана «Вакх и Ариадна» (мотив умыкания невесты) (подробно см. в [1]).

Сам текст строится как музыкальный жанр пастиччо, что изначально в черновике было указано самим писателем, затем подзаголовок он снял. Пастиччо (итал. *pasticcio*, буквально – паштет; в переносном смысле – смесь, мешанина) – «опера, состоящая из арий, дуэтов и др. частей, заимствованных из различных опер нескольких или (реже) одного композитора. Создатели пастиччо стремились в угоду слушателю объединить в одном произведении целый ряд наиболее популярных оперных номеров». Эта «смесь» мотивов присутствует и у И.С. Тургенева. Заметим, в числе произведений в жанре пастиччо указывают оперу «Муций Сцевола» Ф. Маттеи, Дж. Бонончини и Г.Ф. Генделя (Лондон, 1721) [9], что связано с именем главного героя «Песни...»

В новелле И.А. Бунина «Безумный художник» с героем-живописцем видим сложное переплетение слова с живописным и музыкальным началами.

Приведем пример создания музыкальных контрастов через цвет и ритм фразы: «Золотилось солнце на востоке, за туманной синью далеких лесов, за белой снежной низменностью, на которую глядел с невысокого горного берега древний русский город. Был канун Рождества, бодрое утро с легким морозом и инеем»; «Но вот к крыльцу подъехал господин в пенсне, с изумленными глазами, в чёрном бархатном берете, из-под которого падали зеленоватые кудри, и в длинной дохе блестящего каштанового меха» [5, с. 163].

При детальном рассмотрении текста композиционное построение новеллы позволяет видеть здесь *музыкальную форму*. Это получает выражение на различных уровнях текста:

- на уровне композиции, соотносимой с сонатной формой;
- на уровне экфрасиса, который задает цветовые контрасты и соотнесение отдельных фрагментов текста;
- на уровне деталей и лейтмотивов (доха и звериная шкура, алебастровая маска и т.д.);
- на уровне звукописи плавных и резких динамичных фрагментов;
- на уровне лексики.

Новелла И.А. Бунина является примером воплощения стилевых исканий серебряного века на уровне индивидуального стиля писателя с потрясающей возможностью в художественном синтезе соединить слово, живопись и музыку.

Обобщая наблюдения, можно придти к следующему выводу. При наличии героя-художника трансформируется жанр: в прозаические жанры проникают музыкальные жанры – сонатная форма, тема с вариациями,

пастиччо. Понятно, что эстетические формы имеют общие черты и закономерности развития, например тезис – антитезис – синтез. Однако здесь синтез прозаических жанров и жанров музыки и живописи очевиден и является одним из способов создания внутренней формы произведения. Герой-художник как бы «наделяет» саму форму произведения своим жанровым мышлением. В результате жанр повести и новеллы тяготеет к портретированию музыкальных жанров – темы с вариациями, пастиччо или сонатной формы.

Список использованной литературы

1. Боровская, Е. Р. Античный код «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева / Е. Р. Боровская // *Мировая словесность для детей и о детях*. – М. : МПГУ, 2016. – Вып. 22. – С. 95–99.
2. Боровская, Е. Р. Портретирование музыкальной темы с вариациями в повести Л. Н. Толстого «Альберт» / Е. Р. Боровская // *Вестн. Моск. гор. пед. ун-та. Сер. «Филол. образование»*. – 2014. – № 1 (12) – С. 29–37.
3. Боровская, Е. Р. Экфрасис в повести Л. Н. Толстого «Альберт» / Е. Р. Боровская // *Вестн. Моск. гор. пед. ун-та. Сер. «Филол. образование»*. – 2013. – № 1 (10). – С. 45–55.
4. Бунин, И. А. Безумный художник / И. А. Бунин // *Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 4. Воды многие (1914–1926). Грамматика любви (1914–1926)*. – М. : Воскресенье. – 2006. – 536 с. : ил.
5. Майкапар, А. Музыкальные жанры. Вариации / А. Майкапар // *Искусство*. – 2010. – № 10. – С. 5–6.
6. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
7. Минералов, Ю. И. История русской литературы XX века (1900–1920-е годы) : учеб. пособие / Ю. И. Минералов, И. Г. Минералова. – М. : Высш. шк., 2004. – 430 с.
8. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений. В 22 т. Т. 3. Повести и рассказы / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1979. – 469 с.
9. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 10. Повести и рассказы 1881–1883. Стихотворения в прозе 1878–1883. Произведения разных годов / И. С. Тургенев. – М. : Наука, 1982. – 607 с.

А.В. БРАДЗІХІНА

Беларусь, Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны

ПРАБЛЕМА РЕАЛІЗАЦЫІ КАМУНІКАТЫЎНАЙ ФУНКЦЫІ МАСТАЦТВА СЛОВА Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРНАЙ ПРАСТОРА

Праблема дыялогу (камунікацыі, рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі) айчынай літаратуры і чытача была даволі вострай на працягу амаль усёй гісторыі яе развіцця. Якасць і эфектыўнасць рэалізацыі камунікатываўнай функцыі

мастацтва слова паўставала найперш у сувязі з выбарам аўтарам мовы як базіснага элемента нацыянальнай культуры і тым самым – аўдыторыі, на якую разлічаны пэўныя творы. Так, у XIX стагоддзі стварэнне беларускамоўных тэкстаў апалячанай беларускай шляхтай, з якой паходзіла пераважная большасць пісьменнікаў гэтага перыяду, азначала выразна акрэсленую змену літаратурнага адрасата, арыентацыю на сацыяльныя нізы. Прыкладам могуць служыць дваццаць восем уласных беларускамоўных вершаў Яна Чачота, змешчаных у томіках «Вясковых песенек з-над Нёмна і Дзвіны» 1844 і 1846 гадоў. Яшчэ больш паказальная ў гэтым сэнсе публіцыстычная дзейнасць К. Каліноўскага, а менавіта зместавая і жанрава-стылёвая розніца тэкстаў пісьменніка ў польскамоўным падпольным друку («Хоронгев свабоды», «Глос з Літвы» і інш.) і ў беларускамоўнай «Мужыцкай праўдзе», падпісанай яскравым псеўданімам Яська-гаспадар з-пад Вільні. Разам з тым публіцыстыка К. Каліноўскага мела на мэце іншы, больш вузкі, від камунікацыі, пад чым у культуралогіі разумеюць павелічэнне згуртаванасці пэўнай сацыяльнай групы, у якой твор карыстаецца папулярнасцю. Аднак у цэлым пра шырокую камунікацыю беларускамоўнага аўтара пазамінулага стагоддзя са сваім чытачом гаварыць не даводзіцца праз татальную непісьменнасць тагачаснага сялянства.

Зусім іншы комплекс прычын абумоўліваў немагчымасць шырокай рэалізацыі камунікатыўнай функцыі айчыннай літаратуры ў савецкі перыяд. Ідэалогія гэтай эпохі, аддаючы прыярытэт рускаму культурнаму кантэксту і даніну ідэі інтэрнацыяналізму, па вялікім рахунку, спрыяла, асабліва ў другой палове XX стагоддзя, пашырэнню чытацкай аўдыторыі беларускамоўных аўтараў пераважна праз пераклады. Цікавыя матэрыялы адносна найбольш тыражных савецкіх пісьменнікаў былі нядаўна апублікаваны ў шэрагу інтэрнэт-выданняў. Працытуем: «У 50-я, калі Савецкі Саюз, і ў прыватнасці БССР, пачынаюць ачуньваць пасля вайны, тыражы значна ўзрастаюць. Піліп Пястрак, які замыкае пяцёрку лідараў гэтага перыяду, выдаецца накладам 270 тысяч экзэмпляраў. Самай тыражнай – 100 тысяч асобнікаў – становіцца кніга «Встретимся на баррикадах» (1956). <...> Нашмат большыя наклады – у Івана Шамякіна. У гэты перыяд ён выдаваўся 12 разоў, агульны тыраж склаў 470 тысяч асобнікаў. Цікава, што найбольшым тыражом (а гэта 100 тысяч) выходзілі пераклады яго твораў на рускую мову. Сярод іх – раманы «В добрый час» (1955), «Глубокое течение» (1960)» [1]. Найбольшая колькасць асобнікаў за дзесяцігоддзе – і ў выдадзеных на рускай мове кніг «Рак-усач» (1959, 1973), «На росстанях» (1967), «Савось-проказник» (1980) Я. Коласа; «Тревожное счастье» (1969), «Сердце на ладони» (1970) – па 200 тысяч асобнікаў – І. Шамякіна. Мільённым тыражом (!) выходзяць кнігі

Р. Барадуліна («Слыхал?: стихотворение», 1983) і В. Быкава («Дожить до рассвета». Его батальон. Волчья стая. Сотников. Обелиск: повести», 1988).

Як бачым, падобная сітуацыя назіраецца практычна да часоў незалежнай Беларусі. Таму не дзіўна, што самыя рэзанансныя і ўплывовыя літаратурныя суполкі канца ХХ стагоддзя – «Тутэйшыя», «ТВЛ» і «Бум-Бам-Літ», карыстаючыся кардынальна рознымі мастацкімі стратэгіямі, супадалі ў адной з найважнейшых мэт сваёй дзейнасці – завязванні дыялогу з шырокімі коламі грамадства і папулярызацыі беларускага мастацтва слова. Сродкі для рэалізацыі гэтых задач, як было сказана вышэй, абіраліся розныя. «Тутэйшыя» імкнуліся стварыць нацыянальную масавую літаратуру і праз яе дагрукацца да шырокай аўдыторыі. «Тэвээлаўцы», зразумеўшы бясплённасць гэтай ідэі, вырашылі захаваць свайго чытача праз стварэнне інтэлектуальнай, альтэрнатыўнай, элітарнай літаратуры. «Бум-Бам-Літ», у сваю чаргу, адпрэчваючы набыткі старэйшых таварышаў па пярэ і разумеючы, што душу і эмоцыі сучаснага чалавека складана закрануць традыцыйнымі літаратурнымі сродкамі, звярнулася да «цяжкай артылерыі»: эпатажу, іроніі, гульні, правакацыі, перфомансу. Адметна, што і бумбаўлітаўцы ў гэтай барацьбе за чытача (тут дакладней сказаць – рэцыпіента) пацярпелі паразу: іх творчасць засталася вядомай толькі прафесіяналам і вузкаму колу аматараў. У 2016 годзе мая цяперашняя магістрантка Настасся Цімашэнка на прыкладзе творчасці Іллі Сіна правяла цікавае даследаванне ў галіне рэцэптыўнай эстэтыкі. Аналізуючы «гарызонт чаканняў» творчасці І. Сіна, адной з праяў якога з’яўляецца пісьменніцкі імідж, і апытаўшы групу са 110 рэспандэнтаў рознага ўзросту і адукацыі, даследчыца прыйшла да высновы, што «як бы ні намагаліся “бумбамлітаўцы” растрэсці публіку, папулярызуючы шматпакутную беларускую літаратуру, яны застаюцца невядомымі масаваму чытачу, ды і не ўсе людзі са спецыяльнай адукацыяй знаёмы з іх творчасцю» [2].

З’яўленне Інтэрнэта, здавалася б, павінна было разбурыць нябачны мур паміж аўтарам і чытачом. Сапраўды, якасныя змены ў айчынным літаратурным працэсе апошніх дзесяцігоддзяў цяжка не заўважыць: з’яўляюцца пісьменніцкія сайты і блогі, сеціўныя літаратурныя праекты; аўтары, нават сярэдняга і старэйшага пакаленняў, вядуць сацыяльныя сеткі, што дазваляе наладзіць інтэрактыўную сувязь з чытачамі; існуюць электронныя бібліятэкі – як платныя, так і не; выходзяць (хаця ў адносна невялікай колькасці) прыцягальныя буктрэйлеры і аўдыякнігі і г.д. Здавалася б, паўторымся, Інтэрнэт павінен быў стаць універсальным і даступным сродкам дыялогу аўтара і чытача. Але не стаў, прынамсі ў той ступені, каб гаварыць пра адсутнасць праблемы камунікацыі. Па-першае, менавіта сеціва, выцесніўшы кніжную прадукцыю, з’яўляецца асноўнай крыніцай атрымання інфармацыі ў сучасным соцыуме. Па-другое,

бязмежнасць інтэрнэт-прасторы патрабуе ад асобы мэтаскіраванасці пошуку. Іншымі словамі, каб сустрэцца ў віртуальнай прасторы з творамі таго ці іншага пісьменніка, карыстальнік павінен *ужо* быць зацікаўленым чытачом, то бок значэнне сеціўных тэхналогій для фарміравання нацыянальнага арэалу чытання значна перабольшана і можа быць толькі дапаможным сродкам. Умелае прымяненне маркетынговых тэхналогій, як, да прыкладу, у выпадку з творчасцю В. Марціновіча, таксама з'яўляецца толькі прыватным прыёмам удалай рэалізацыі камунікатыўнай функцыі тэкстаў, але не гарантуе маштабнасці ахопу.

Выйсце з сітуацыі чытацкага крызісу не толькі ў неабходнасці глабальнага моўна-культурнага вырашэння праблемы на дзяржаўным узроўні, гэтая думка відавочная для кожнага. І памнажаецца гэты крызіс стратай цікавасці (незалежна ад абранай мовы твора) да працэсу чытання ў айчынным грамадстве, што, аднак, нельга спісваць выключна на развітасць медыятэхналогій. Падобнае становішча, характэрнае для многіх постсавецкіх краін, не ўласціва, скажам, сённяшняму Кітаю з яго высокатэхналагічным развіццём ці такім еўрапейскім краінам, як Данія, Швецыя, Галандыя, дзе, згодна з апытваннем аднаго з найбольш буйных у свеце цэнтраў даследаванняў грамадскай думкі Eurobarometer (2015), рэгулярна чытаюць 85–90% жыхароў [3].

Атрымліваецца, што шырокую вядомасць у сучасным беларускім грамадстве могуць набыць толькі творы, уключаныя ў школьную праграму. І ў гэтым сэнсе яна таксама патрабуе ўважлівага, але і асцярожнага перагляду, уключэння тэкстаў, блізкіх і цікавых дзецям. Скажам, у Германіі класіку пачынаюць вывучаць толькі з 8 класа. Беларускім жа пяцікласнікам прапанавана, за выключэннем трох аўтараў, чытаць досыць складаныя класічныя тэксты на працягу года.

Не менш дзейсным у пашырэнні камунікацыі мастацтва слова і чытача можа стаць і кінаіндустрыя і анімацыя. Досвед суседніх, рускай і ўкраінскай, культур паказвае, што пасля выхаду сучасных экранізацый класікі (паўнаметражных фільмаў ці серыялаў) попыт на гэтыя творы істотна ўзрастаў. Так, скажам, стала з раманам Ф. Дастаеўскага «Ідыёт» або «Майстрам і Маргарытай» М. Булгакава.

Падсумоўваючы, зазначу, што пералічаныя вышэй прыёмы па перадольванні адлегласці паміж сучаснай айчыннай літаратурай і яе чытачом (дакладней, патэнцыйным чытачом) могуць быць даволі ўдалымі пры іх сістэмным прымяненні. Слабасць гэтых стратэгіяў у іх адзінкавасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Ад Якуба Коласа да Сяргея Кузьміна: якія пісьменнікі выдаваліся найбольшымі тыражамі з 1920-х – рэйтынг [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://nn.by/?c=ar&i=198161>.

2. Цімашэнка, Н. Проза Іллі Сіна ў кантэксте праблем рэцэптыўнай эстэтыкі: аўтарскі імідж і першасная рэцэпцыя / Н. Цімашэнка // Творчество молодых 2016 : сб. науч. работ студентов и аспирантов УО «ГГУ им. Ф. Скорины». В 3 ч. Ч. 3 / О. М. Демиденко (гл. ред.) ; редкол. : Р. В. Бородич [и др.] ; М-во образования РБ, Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2016. – С. 256–260.

3. Что читает Европа? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://euro-pulse.ru/eurotrend/chto-chitaet-evropa>.

Г.И. ВЛАСОВА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ КАЗАХСТАНА

Литературная ситуация конца XX – начала XXI века как в детской, так и во взрослой литературе характеризуется сменой доминирующих форм бытования художественного текста (литературные премии, книгоиздание, литературные ярмарки, литературный интернет и др.).

Постсоветская детская литература развивается по тем же принципам, которые наиболее характерны для взрослой литературы. В литературный и социокультурный феномен детской литературы XXI века входят:

1) массовая литература – с расцветом жанров современного детского триллера («страшилок»), детектива, фэнтези, любовных романов для девочек и т.д.;

2) высокая словесность (сказочные повести, школьные повести и рассказы, литературные сказки и др.);

3) литература «Non-fiction» (детские энциклопедии, словари и справочники).

В жанровой системе современной детской прозы явно доминирует сказочно-фантастическое направление, представленное, прежде всего сказочными повестями и сказками (А. Егорушкина, Л. Горалик, Д. Джумагельдинова, А. Макаримова, Е. Клепикова), фэнтези (Д. Емец, А. Жвалевский и И. Мытько, Г. Гордиенко). На литературной карте России и Казахстана появляются сказки и сказочные повести, написанные для детей взрослыми писателями (Л. Петрушевская, А. Кабаков, Л. Улицкая, М. Вишневецкая, Е. Зейферт, Л. Мананникова, Л. Калаус, С. Познякова).

Размышляя о специфике развития современной волшебной сказки, О. Воронина предлагает разделить их на две большие группы. Первая – сказки-утопии, тяготеющие к жанру «фэнтези» и соответственно англо-американской традиции. Вторая – сказки-антиутопии, авторы которых

склонны обращаться к фактам недавней истории России, а также к трагическим событиям современной жизни [1]. Жанр сказочной повести активно разрабатывают А. Егорушкина, Г. Гордиенко, А. Шевченко, С. Махотин, Л. Горалик, Е. Клюев.

Проблемам детского чтения и детской литературы в Казахстане посвящена коллективная монография «Детская литература в Казахстане: от дискуссий к решениям». Авторы книги предлагают свое видение состояния и перспектив развития детской литературы в Казахстане и в мире, а также пути решения проблем, связанных с культурой детского чтения [4].

В русскоязычной детской литературе Казахстана наблюдается своеобразный «сказочный бум». А. Дармодехина подчеркивает, что небольшая группа алмаатинских писателей намерена всерьез взяться за развитие в Казахстане детской литературы. Об этом в ходе Открытых литературных чтений «ЛИТСОСТАВ» рассказала одна из участников группы, прозаик и поэт Елена Клепикова: «У нас с детской литературой в Казахстане все спокойно, ее у нас просто нет. Хотя талантливые авторы имеются. Виктория Прохоренко пишет замечательные детские стихи, сама издает журнал для детей «Пурипу», Аделия Амраева – талантливейший автор, известна больше за пределами Казахстана, чем у нас, Альфия Макаримова пишет отличные психотерапевтические сказки, настоящие волшебные истории» [3]. По словам Е. Клепиковой, казахстанские авторы, пишущие для детей, неоднократно становились участниками и победителями различных международных форумов и премий, нацеленных на популяризацию детской литературы [3].

Молодые писатели Казахстана выстраивают свои писательские стратегии в соответствии с современными представлениями о литературной репутации, ориентированной на медиaprостранство, в категориях стратегий успеха, терминах «брендов» и «имиджей». Так, размышляя о писательской стратегии современных авторов сказок для детей и взрослых, Л. Калаус подчеркивает, что работа с издательствами – самый серьезный в плане заработка вариант для писателей-сказочников: «Детская литература давно выделилась в обширный и весьма прибыльный сегмент книжного и издательского рынка. Есть издательства (в Казахстане их несколько), которые специализируются на книгах для детей, а в книжных магазинах – детские отделы, которые никогда не пустуют. Кроме того, многие издательства выпускают детские журналы, которым всегда нужны авторы, а также запускают целые серии книг – по тематике, по возрасту детей, по жанрам» [5]. Она отмечает современные формы репрезентации текста: рекламу, презентации и раскрутку автора. Своим удачным, в том числе с коммерческой точки зрения, проектом Л. Калаус называет книгу «В поисках Золотой чаши. Приключения Бату и его друзей» – совместный труд с культурологом

и публицистом З. Наурзбаевой [5]. С. Познякова считает, что написание индивидуальных сказок для начинающих писателей – более перспективное дело: «Во-первых, ниша эта не занята, во-вторых, создание такой сказки полностью зависит от самого сказочника, в-третьих, это идеальный подарок для ребенка» [5]. У С. Позняковой «сказочный успех» случился, когда основатель маркетингового агентства «Агарты» В. Джабаров предложил ей написать корпоративную сказку для сотрудников [5].

Обзор страниц Интернета и новейших публикаций показал, что сформировалась группа писателей разного возраста, заинтересованных в развитии детской литературы в Казахстане, пишущих сказочную прозу для детей. К ним принадлежат следующие авторы: Елена Зейферт (сказки «Волшебное Подземное Царство Караганда, или Приключения Куата Мусатая», «Зеркальные чары», «Якорь-птица», «Заколдованный сахар»); Ольга Марк (книга для детей младшего и среднего школьного возраста «Курирури, или Большой поход»); Зира Наурзбаева и Лиля Калаус (повесть для детей «В поисках Золотой чаши. Приключения Бату»); Дария Джумагельдинова (сказки «Том и Джерри», «Мальчик-облако», «Приключения Армана в королевстве Шokolандия», «Притча о хане»); Яна Абдеева (сказка «Истории из жизни медвежат-путешественников»); Сауле Сулеймен («Сказки старого Нуджи»); Нурсулу Шаймерденова (сказки «Принцесса цветов», «Махаббат и Асылжан» (сказка о прекрасных птицах – Фламинго), «Delfi: сказки о Счастье и Любви»); Людмила Мананникова (книга сказок для взрослых «Тайна старого портрета», новые сказки на экологический лад); Елена Гомер и Есимбек Амренов (сказка «Страна синего волка»); Виктория Прохоренко (сказки «Про мышек и их башмачный город», «Сказки с хвостиками» (байки-засыпайки); Альфия Макаримова (сказки и рассказы «Сказочное путешествие в лето»); Елена Клепикова («Сказка о волшебном ковре», «Сказка о мертвом озере», «Сказка о плотине», «Сказка о поющем бархане»).

В творчестве казахстанских сказочников представлены разные жанровые разновидности сказок: мифологические сказки о казахских традициях и обычаях; региональные сказки о местности; сказки о происхождении озер, рек, гор, барханов, цветов, птиц; сказки-засыпайки; сказки о животных, волшебные сказки; психотерапевтические сказки; корпоративные сказки.

Д. Джумагельдинова – пример писателя, который пришел в детскую литературу в период зрелости, когда сформировались сюжеты для своих внуков и для других маленьких читателей. Печатается в казахстанских литературных журналах «Простор», «Нива», «Театр kz», в интернет-журналах «Яблоко», «Стихи.Ру». В книге «Стихи для детей. Сказки» представлены классические жанры детской литературы: игровые стихи для самых маленьких, литературные сказки – казахский вариант сказки

«Том и Джерри», «Мальчик-облако», «Приключения Армана в королевстве Шokolандия», «Притча о хане». Д. Джумагельдинова – это казахстанская Агния Барто. Так называют ее друзья по литературному творчеству в России, Украине, Кыргызстане. Критики отмечают ее легкий слог и солнечные образы героев, которые так и просятся в мультфильмы.

Сказки известного казахстанского русиста Н.Ж. Шаймерденовой («Махаббат и Асылжан» (сказка о прекрасных птицах – Фламинго), «Принцесса цветов», «Delfi: сказки о Счастье и Любви») трудно отнести к определенному жанру. Это мифопоэтические повествования с ярко выраженной дидактической и нравственной доминантой. Так, «Махаббат и Асылжан» написана в жанре волшебной традиционной сказки о невинно гонимой девушке и злой мачехе. Мифологическую окраску придают мотивы превращения героев в птиц Фламинго, появления соленого озера из слез героини. Сказка «Принцесса цветов» – о любви, об обычаях и культуре казахского народа, о легенде появления тюльпанов в мире. В сказках Н.Ж. Шаймерденовой представлены казахстанские хронотопы (Астана, Кургальджино, Акмолинск, Шымкент, степь, лето 1830 года), действуют боги (Аллах, Тенгри и Умай); люди (джигиты, девушки); растения (перекасти-поле, тюльпаны); птицы (фламинго). В сказках разрабатываются мифологические мотивы и образы, предлагается этимологическое объяснение появления розовых фламинго «*қызыл қаз*», хранителей домашнего очага, воссоздаются национальные обряды: кыз-узату – проводы невесты из родного дома, дорожка из белой ткани «ак жол», той-свадьба и др.

В сказочной повести Е. Зейферт «Волшебное Подземное Царство Караганда, или Приключения Куата Мусатая» реконструирована легенда о Караганде. Героиня Аруна проходит трудный путь, чтобы спасти возлюбленного. Его контуры – от краеведческого музея до мемориала «Вечный огонь». Сказочный сюжет здесь тесно переплетён с этномифом, улицы современного города плавно перекликаются с древней степью. Мифический характер прошлого служит идеальным материалом для создания сказочной повести с характерной для этого жанра поучительностью.

В Казахстане есть большая потребность в детских книгах, связанных с казахской мифологией и национальным сознанием. Сказочная повесть с элементами фэнтези Л. Калаус и З. Наурзбаевой «В поисках Золотой чаши. Приключения Бату и его друзей» основана на мотивах казахской мифологии и истории. Повествовательная структура повести имеет волшебносказочный канон: отправка в путь героя, поиски чудесного предмета, помощь чудесного помощника, испытание и возвращение. Сказка повествует о приключениях современного городского мальчика Бату и его друзей. Школьники знакомятся с Аспарой – царевичем массагетов – и вместе с ним отправляются искать таинственно исчезнувшую в древности

священную Золотую чашу мудрости и справедливости. В ходе поисков они встречаются мифологического персонажа Самрук, которая помогает детям победить козни врагов. Неожиданные находки и потери, предательство и обретение друзей и самих себя – таковы доминантные мотивы этого текста, напоминающего знаменитую книгу «Гарри-Поттер» Д. Роулинг.

Жанр произведения Е. Гомер и Е. Амренова «Страна синего волка» можно определить как мифологическую сказку. Она рассказывает о том, откуда берут начало традиции и культура казахского народа: «Секрет успеха сказки про девочку Амину и ее друга – синего волка – очень прост и объясняется популярностью учения о Тенгри за рубежом. Многих интересует не только номадическая культура, но и основы миропонимания в степи, вера кочевников в Тенгри, небо и их умение быть в единении с природой», – говорит Елена Гомер [2].

Молодежное крыло создателей сказки представляют три автора – Виктория Прохоренко, Елена Клепикова и Альфия Макаримова. В. Прохоренко – редактор журнала «Пурипу», пишет стихи и сказки для малышей. Она обозначила жанр своих сказок «Сказки с хвостиками» как байки-засыпайки. А. Макаримова активно использует методику сказкотерапии, она – автор тренинга «Писательская мастерская – волшебные истории». «Альфия Макаримова – новое веяние в казахстанской литературе. Она легка, как Астрид Линдгрен, методична, как Джоан Роулинг, и безжалостна, как Ганс Христиан Андерсен» [6]. В сказках Е. Клепиковой предлагаются объяснительные мифы о появлении озера («Сказка о Мертвом озере»). В «Сказке о плотине» в художественной форме рассказывается о борьбе плотины с Селью.

Таким образом, детская литература Казахстана конца XX – начала XXI века отличается жанровой новизной, поиском новых стилевых тенденций и формированием современных форм репрезентации художественного текста.

Список использованной литературы

1. Постсоветская детская литература: пародия, гротеск, новаторство / С. И. Тимина [и др.] // Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.). – М. : Академия, 2005. – 173 с.
2. Глушкова, С. В сказке Казахстан называют центром Вселенной [Электронный ресурс] / С. Глушкова. – Режим доступа: rus.azattyq.org/content/izdana-копия. – Дата доступа: 20.02.16.
3. Дармодехина, А. Алматинские писатели намерены развивать детскую литературу [Электронный ресурс] / А. Дармодехина. – Режим доступа: www.artparovoz.com/8912. – Дата доступа: 19.02.2016.
4. Детская литература в Казахстане: от дискуссий к решениям : монография / под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. Н. Ж. Шаймерденовой. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2015. – 176 с.

5. Как живется авторам сказок для детей и взрослых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: forbes.kz/woman/skazochnyie_dengi_1. – Дата доступа: 19.02.16.

6. Омаров, Р. Сказка, рассказанная на ночь [Электронный ресурс] / Р. Омаров // Литературный интернет-журнал Казахстана № 125. 12.07.2012. – Режим доступа: almaty-lit.ucoz.ru/?page5копия. – Дата доступа: 20.02.16.

Е.В. ГУЛЕВИЧ

Беларусь, Гродно, ГрГУ имени Янки Купалы

МОТИВ ЛЮБВИ-РАЗРУШЕНИЯ В ПРОЗЕ МАЛОГО ЖАНРА И.С. ТУРГЕНЕВА

Повесть Тургенева «Дневник лишнего человека» написана в 1849 году. Повествование представлено в форме дневника, что предполагает исповедальную форму передачи событий. Главный герой – человек контрастов: лицо без имени, но с ироничной фамилией; Чулкатурин молод, но смертельно болен; он начинает свою исповедь весной, 20 марта, когда, повинувшись своей цикличности, возобновляется жизнь в природе, но его собственная жизнь подходит к концу; на фоне рассвета в природе происходит его закат. Между строк дневниковых записей Чулкатурина виден глубокий подтекст, демонстрирующий, как все в жизни героя изначально противоречило его сущности и душевным устремлениям.

Четко осознавая конечность своего существования, герой начинает вести дневник. Таким способом подводя итог собственной жизни, он пытается постичь ее смысл, понять себя. «Что я за человек?», – задается вопросом Чулкатурин [1, с. 185]. В итоге он приходит к выводу, что всю жизнь и во всем был лишним: «я должен сознаться в одном: я был совершенно лишним человеком на сем свете» [1, с. 186].

Герой восстанавливает события своей жизни, раздумывает о том, что имело в ней смысл, а что заставило впустую растратить все душевные и физические силы. Пытаясь представить собственную жизнь в своем сознании, герой вспоминает свою любовную историю. Сердце Чулкатурина переполняется невыносимой болью, когда он вспоминает, как любил Лизу. Прошлое застилает сознание героя, принося невольные душевные муки. Его привязанность оказалась трагичной. Длительное время, надеясь на взаимность, часто обманываясь, подменяя поступки любимой желаемыми объяснениями, однажды и вдруг герой понимает, что в Лизе вызывает лишь антипатию: «А если б вы знали, как этот Чулкатурин мне противен...», – признается Лиза [1, с. 202]. Душевное разочарование привело героя к осознанию своей ненужности и полному моральному и физическому опустошению: «скажите теперь, не лишний ли я человек? Не разыграл

ли я во всей этой истории роль лишнего человека?» [1, с. 211]. Единственный выход для героя – это смерть: «уничтожаясь, я перестаю быть лишним...» [1, с. 229]; «...ведь смерть все-таки святое дело, ведь она возвышает всякое существо... [1, с. 230]. Перестает быть лишним и Чулкатурин – в ночь с первого на второе апреля его жизнь обрывается.

В дневнике герой Тургенева заканчивает запись каждого текущего дня началом переломного события, дающего новый виток в разворачивании дальнейших событий, при этом новый день всегда открывается описанием погоды, предвосхищающей оттенки переживаний, которые «покроют» страницы описываемого дня.

Осознавая свою любовь, герой ощущает душевную опустошенность. Он живет прошлым и сожалеет о неиспытанном семейном счастье: «Найти уют, свить себе хотя временное гнездо, знать отраду ежедневных отношений и привычек – этого счастья я, лишний, без семейных воспоминаний человек, до тех пор не испытал» [1, с. 184].

Соперник Чулкатурина тургеневский князь Н был достойным соперником. Герой замечает: «он был хорош собой, ловок и развязен. Ревность, зависть, чувство своего ничтожества, бессильная злость меня терзали. Я не мог не сознаться, что князь был действительно весьма любезный молодой человек <...> в течение своего непродолжительного пребывания в городе О... решительно очаровал все тамошнее общество» [1, с. 193]. После дуэли, в ходе которой Чулкатурин слегка ранил князя, герой признался: «Этот человек своим великодушием окончательно втоптал меня в грязь, зарезал меня... Он своим великодушием прихлопнул меня как гробовую крышей» [1, с. 202]. Герой демонстрирует свою слабость перед демонстративным великодушием соперника. Его благовоспитанность обескураживает героя и лишает способности действовать. Так, окончательно осознав собственную ничтожность, тихо «уходит» Чулкатурин.

Итак, герой повести «Дневник лишнего человека» ощущает себя лишним и ненужным, пребывает в состоянии полной безысходности. Но не близкое дыхание смерти тяготит героя и вводит в состояние душевного оцепенения, а сердечная душевная рана, некогда нанесенная любимой. Именно ненужность ей, несмотря на полную и искреннюю душевную преданность героя, стала причиной осознания им собственной ничтожности.

Герой другого рассказа Тургенева «Три встречи», которого постигла любовь-разочарование, – страстный охотник. Он часто ездил «на охоту в течение лета» [2, с. 233] в село Глинное. Однажды он увидел «два окна, тускло красневшие в мягкой полутени», и услышал, как «вдруг раздался в доме аккорд, – раздался и прокатился волною» [2, с. 234]. Герой невольно вздрогнул, ибо «два года тому назад, в Италии, в Сорренто, слышал я ту же самую песню, тот же самый голос» [2, с. 234]. В третий раз герой видит

свою незнакомку в том же сельце Михайловском, но уже при свете дня, в лесу, когда героиня прогуливалась верхом со своим возлюбленным. В последний раз герой встречает свою незнакомку на маскараде в Петербурге. Героиня была в маске, но герой «узнал в ней» свою «незнакомку» [2, с. 240]: «Почему узнал я ее: по взгляду ли... по дивному ли очертанию ее плеч и рук... по особенной ли женственной величавости всего ее образа, или... по какому-то тайному голосу... – не могу сказать... но только я узнал ее» [2, с. 242]. Впервые между героями возникает диалог, в ходе которого вырисовывается образ земной женщины. Тогда герой понимает: «между ею и мною была бездна... мы, расставшись, разойдемся навсегда» [2, с. 245].

Незнакомка необычайно красива: «Лицо женщины, так внезапно появившейся передо мною, было поразительно прекрасно» [2, с. 248]; «великолепно блеснули в его сиянии ее большие, темные глаза! Какой тяжелой волной упали ее полураспущенные черные волосы на приподнятое круглое плечо!» [2, с. 248]; «как передать то выражение полного, страстного, до безмолвия страстного блаженства, которым дышали ее черты!.. влажные искорки просвечивались в ее темных глазах, до половины закрытых ресницами; они никуда не глядели, эти счастливые глаза, и тонкие брови опустились над ними. Неопределенная, младенческая улыбка – улыбка глубокой радости блуждала на ее губах; казалось, избыток счастья утомлял и как бы надломлял ее слегка, вот как распутившийся цветок иногда надламывает свой стебель» [2, с. 251].

Как тургеневского Чулкатурина, героиню губит любовь. «Соррентская незнакомка» Тургенева бросилась в омут страсти, забыв себя, не думая о будущем, доверившись возлюбленному, и была обманута.

Примечательно, что в определенные моменты героиня напоминает статую. Незнакомка всегда предстает в белом, тем самым визуализируя свою статуарность. Увидев ее во второй раз, рассказчик заявляет: «Широкое белое платье облекало и теперь ее члены» [2, с. 254].

Мотив статуи используется и для передачи психологического состояния героини: она напоминает статую в моменты душевного волнения и смирения. Безусловно, такие статуарные ассоциации в рассказе позволяют придать образу героини вневременной характер, подчеркивая цельность ее натуры и способность переживать глубокие чувства и душевные страдания.

Неземная женская красота соррентской незнакомки, о которой говорит герой, сравнение ее с образами бессмертных греческих богинь в рассказе Тургенева создает ощущение происходящего на грани сна и яви, реальности и обмана сознания; соррентская незнакомка представляется герою видением, женщиной-загадкой, фантомом, «загадочным существом» [2, с. 252], с которым так настойчиво его сводила судьба: «Не сон ли

это?» – думал я. «Выйдет же незнакомка из дома, увижу же я ее, наконец, днем, вблизи, как живую женщину, не как виденье» [2, с. 254]. Нематериальность героини усугубляется еще и тем, что она безымянна. И даже сама природа, вторящая героям, находится в состоянии полусна: «день... тихий, серый, словно весь проникнутый вечером» [2, с. 253]; «светлый туман» придавал всему состояние дремоты; наступала «не заснувшая ночь» [2, с. 256]. Более того, герой видит сны, продолжающие его неуёмное стремление добиться разгадки таинственных случайностей, настойчиво нарушающих его жизненный покой.

Рассказчик дважды сравнивает соррентскую незнакомку с Галатеей, причем оба раза это происходит во время последней встречи героев. В первые мгновения встречи, когда герой «приблизился» к обожаемому образу незнакомки, она предстала перед ним как «прекрасное сновидение, которое бы вдруг стало действительностью... статуя Галатеи, сходящая живой женщиной с своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона...» [2, с. 258]; как древний скульптор Пигмалион, герой много лет хранил в своём сознании созданный им образ женщины, идеальный и боготворимый. Это была лишь далекая мечта и страстное желание воплощения ее в реальность. Во время встречи маска, загадка предстала перед героем не фантомом, а живой женщиной из плоти и крови – статуя ожила. Но если свою Галатею Пигмалион породил сам, изначально заложив в неё идеальные, согласно его представлениям, качества, и в итоге получив желаемый образ во плоти, то соррентская незнакомка была реальной женщиной, живущей своей жизнью, никак не связанной с представлением героя об идеале. Ведь таинственный образ прекрасной незнакомки создал именно он и... разочаровался, когда его Галатея ожила. Загадочность героини разбилась о прозу жизни. Герой страстно стремился к разгадке тайны, но не предполагал, что цепочка загадочных совпадений сведется к заурядной жизненной ситуации; он не желал открыть в незнакомке земную женщину. Он признается, что когда увидел незнакомку в лесу, «днем, при солнечном свете», увиденное «не то чтобы успокоило, а как-то расхолодило меня, я уже не находил во всем этом происшествии ничего сверхъестественного, чудесного... ничего похожего на несбыточный сон...» [2, с. 258]. Маска таинственности и загадочности спадает с лица незнакомки. Герой удивлен: «Неужели, – думал я, – эта женщина – та самая, которая явилась мне некогда в окне того далекого деревенского домика во всем блеске торжествующей красоты?...» [2, с. 260]. Именно поэтому, находясь рядом с незнакомкой, несмотря на накал душевных чувств, тургеневский герой чувствует ее отдаление («между ею и мною была бездна» [2, с. 261]); он боится дальнейшего сближения, желает одного: сохранить тень таинственной незнакомки. Именно поэтому герой желает возврата ...к *тому* идеалу. Он не хочет ни-

чего знать о своей незнакомке, даже ее имя – известность уничтожит *его* идеал. Теперь он ощущает, что «от нее веяло холодом, как от статуи...» [2, с. 261]; «я сидел подле нее и чувствовал холод и тяжесть на сердце» [2, с. 261]; «в ее голосе было что-то страшное, при всей вкрадчивой мягкости его звуков» [2, с. 262]. Героиня словно снова отдаляется от героя, занимая прежнее место на пьедестале в его сознании. Герой чувствует это, говоря: «возвратилась Галатее на свой пьедестал, и уже не сойти с него более...» [2, с. 262].

Таким образом, творческие установки Тургенева, репрезентированные в повестях «Дневник лишнего человека», «Три встречи», иллюстрируют убежденность писателя в том, что любовь – слепая напасть, дурманящая сознание того, кто испытывает на себе всю силу ее власти, ведущая к постепенному медленному и неотвратимому угасанию любящего сердца.

Список использованной литературы

1. Тургенев, И. С. Дневник лишнего человека / И. С. Тургенев // Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. – М. ; Л., 1961–1967. – Т. 5. – 1963.
2. Тургенев, И. С. Три встречи / И. С. Тургенев // Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. – М. ; Л., 1961–1967. – Т. 5. – 1963.

Г.Г. ДЕМИДЮК

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

ЖАНР РАССКАЗА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «НОВЫЙ МИР»

Жанрово-стилевая парадигма современного литературного процесса актуализирует интерес литературоведов к творчеству отдельных художников слова, объединенных общим тематическим пространством, типологией героя, способами и приемами создания характеров. Назрела острая необходимость систематизировать разновекторные поиски писателей, обозначить и выработать критерии оценки созданных ими произведений, включить их в контекст мировой литературы с позиции традиции и новаторства.

Малая повествовательная форма (рассказ) – мобильное жанровое образование, гибко реагирующее на меняющийся контекст действительности, «диагностирующее» опорные точки в литературном процессе.

В данной статье мы исследуем рассказы, опубликованные в журнале «Новый мир» в 10-е годы XXI столетия, с позиции проблемно-тематического комплекса, героя, способов и средств художественного воплощения авторского замысла.

В рассказе «Ожидание отца» М. Тяжева разворачивается подлинная драма. Писатель повествует о человеке, у которого на протяжении долгих лет развивался комплекс «недолюбленного ребенка». Герой (имя которого так и не названо) ищет любви отца, его поддержки и внимания, хотя отца уже нет в живых: «Отца я ждал всегда, если не всю жизнь. Отец мой умер давно, а я его до сих пор жду»; «Вся моя жизнь подчинена тому, чтобы доказать отцу, что я его достоин. Доказать ему, что я – существую. Мне всегда хотелось, чтобы он посмотрел в мою сторону. Отец был для меня загадкой» [2, с. 132].

Герой не может избавиться от жалости к себе, а за стеной сосед накладывает на себя руки. Сосед, как и наш герой, тоже ждал отца и не дождался, не успел попросить прощения: «Вчера к нему должен был прийти отец. Я не стал говорить Вадику, что тоже жду отца. Но к нему отец должен был прийти по-настоящему. Они должны были помириться» [2, с. 132]. Герой пытается разобраться, почему все так несправедливо: у соседа отец жив, может прийти в гости, но они разругались из-за денег, в то время как к нему уже никто не придет и мириться не с кем.

Прием ретроспекции позволяет обратиться к детству героя, познакомиться с его отцом: «Отец мой работал таксистом и часто играл в карты. Выигрывал, проигрывал и никогда не расстраивался, что проиграл» [2, с. 133]. Отец изменял жене, чему ребенок был свидетелем, учил героя врать матери, а мальчик из-за любви к ней врал.

Рассказывая о себе, герой постоянно вспоминает отца: «Я вдруг вспомнил то состояние, которое у меня было, когда я тонул и отец спас меня» [2, с. 134].

Характер героя раскрывается прежде всего в его поступках. Потеря отца сильно повлияла на героя, несмотря на то, что тот был не идеальным. Герой продолжает и после смерти близкого человека любить его и бережно хранить воспоминания о нем. Правда, эти воспоминания сопровождаются постоянным беспокойством: «Мне часто кажется, что во мне множество комнат, в каждой из которых сидит отец или стоит его статуя или же висит его изображение. Я открываю комнату, захожу и разбиваю статую молотком. Затем открываю новую комнату, режу ножом изображение отца и в следующей комнате снова убиваю его, и так бесконечно. Я блуждаю по комнатам, ищу освобождение свое от отца, но всюду его лица, даже в зеркале я вижу его лицо. Я хочу сам, самостоятельно двинуться вперед. Я хочу избавиться от моей любви к нему и ненависти. Я хочу быть настолько свободным, чтобы не испытывать страха по поводу того, что я потеряю его» [2, с. 135]. Герой пытается скрыться от этих терзающих его сознание мыслей.

В третьей части рассказа читатель узнает о роде занятий главного героя: «Я работаю обвальщиком мяса» [2, с. 135]. Профессия помогает ему

не думать об отце. Однако, возвращаясь с работы домой, он оказывается во власти все тех же тревожных раздумий.

Загадочной, необъяснимой представляется читателю подобная сильная привязанность и любовь к отцу, который буквально сломал судьбу всех членов семьи: мать умерла, задохнувшись в машине, сын из-за него упустил возможность получить высшее образование. Врачи отказались от такого безнадежного пациента, а сын решил посвятить себя ему: «У отца была водянка и цирроз печени. Врачи не брали его – им не хотелось, чтобы он умирал в больнице. Тогда я решил: буду за ним ухаживать, завоюю его любовь» [2, с. 135].

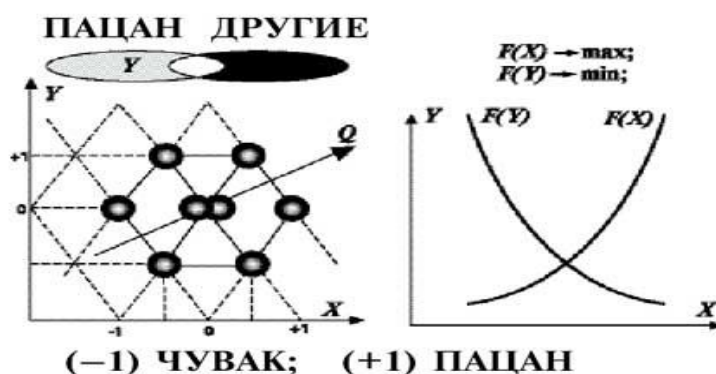
Героя не оставляет мысль, что он в неоплатном долгу перед отцом, в нем постоянно борются два чувства: любовь и ненависть: «Отец часто ругал меня, когда я подносил ему утку, называл неблагодарным, смеялся надо мной, говорил, что никогда не хотел иметь такого сына, что лучше бы у него вообще не было сына, чем такой растяпа, который вечно причиняет ему боль. Я смотрел на него, на его серо-желтое лицо, на зеленые тени под глазами – мне так хотелось его убить. И в то же время я хотел плакать от несправедливости. И тогда я стал понимать, что отца не изменить, он умрет таким. ...Почему-то мне показалось, что с его смертью умрет и он сам во мне» [2, с. 135]. Это не случилось, память об отце не дает жить собственной жизнью. Герою кажется, что он не все сделал для отца, потому и не заслужил его любви, хотя мечтал об этом всю жизнь: «Теперь мне часто снится отец, он всегда сидит ко мне как-то боком и смеется. И я хочу развернуть его к себе и сказать, что люблю его. Люблю с каждым разом все сильнее и сильнее» [2, с. 135].

Герой эмоционален, повествование не обходится и без грубых слов: «а мне этот урод не нравится»; «неужели уступишь этому придурку, извращенцу?»; «нечаянно заехал этому мужчине по лицу» [8, с. 135]. Поставленные в рассказе проблемы, манера авторского повествования, речь героя, др. компоненты позволяют постичь трагедию и чувство безысходности героя. Таким образом, проблема одиночества человека достигает апогея в рассказе М. Тяжева «Ожидание отца»: герой продолжает ждать умершего отца, постоянно обращаясь к воспоминаниям о нем, большей частью неприятным. Герой страдает от несправедливости и нездоровой привязанности к отцу. Автор показывает пограничное состояние персонажа.

Рассказ иного характера представляет Олег Зоберн, российский писатель и издатель, свои рассказы публиковавший в журналах «Новый мир», «Октябрь», «Знамя» и др., лауреат премии «Дебют» (2004). Необычность произведения «начинается» уже с названия – «Пацанский гримуар». Рассказ построен по законам жанра, но с нескрываемой сатирой и голой насмешкой. Эпиграф – «“Гримуар” (фр. grimoire) – книга, описывающая

магические процедуры и заклинания для вызова духов или содержащая еще какие-либо колдовские рецепты» [1, с. 141] – объясняет слово «гримур», его «автор» – «Википедия». Эпиграф традиционно подготавливает читателя к восприятию текста, является в определенной степени «ключом» к постижению темы, проблемы, героя.

Главный герой – писатель, который изолировался от шумной Москвы на даче друга, окруженной кладбищем: «Кладбище в поле... Много свежих могил, повсюду яркие венки и цветы. Вот уже неделю я живу здесь и дописываю на ноутбуке роман про пацанов. Его первое предложение таково: «Известно, что пацан пацану – пацан» [1, с. 141]. Работа не продвигается, так как автор разрабатывает теорию «реального пацана», размышляя: «Временами я гуляю среди могил. Здесь похоронено много пацанов. Возможно, пацан, который сейчас находится рядом с вами, завтра ляжет в землю этого кладбища. Но настоящий пацан не чурается смерти, он анализирует и приручает ее, и гибель тела для него – всего лишь явление, за которым можно наблюдать, как, например, за полетом вороны или за чужим счастьем»» [1, с. 141]. Он делит пацанов на три категории: 1) реальный пацан, 2) ирреальный пацан, 3) мотылек. Понятия эти трактует следующим образом: «Градация дана в последовательности этапов развития. Сначала реальный пацан изнутри замещается ирреальным, потом, окуклившись, становится мотыльком» [1, с. 142]. В его «научной работе» есть схемы и чертежи.



С помощью графика, схемы молодой автор высчитывает, сколько понадобится времени для того, чтобы «чуваку» превратиться в «пацана». Размышления подталкивают писателя к мысли об изменении собственной жизни и возможности называться «пацаном»: «Мне вдруг хочется немедленно уехать отсюда и начать нормальную жизнь: устроиться на работу, забросить литературное батрачество, жениться и завести детей. Ведь ничего постоянного у меня нет, в карманах моих – бумажки с бесполезными номерами телефонов, табачный сор и леденец без обертки. И каждый день приходится размышлять: а реальный ли я пацан?» [1, с. 142]. Уже через мгновение герой себя одергивает и утешает мыслью, что у него и так все

хорошо: «Но нет, я знаю, что сопливых детей и без моего участия рождается множество каждую минуту, знаю, что любая жена вскоре мне надоест. К тому же я получил аванс. Надо работать, надо дописывать роман» [1, с. 142]. По мнению героя, «пацанам» свойственны короткие отрывистые фразы, в каждой из которой скрыта претензия.

Повествование заканчивается жизнеутверждающе. Автор написал несколько листов текста, но вынужден сменить место пребывания и снова отправляется в дорогу: «В моем рюкзаке будет лежать ноутбук с готовым романом. Я пойду, думая о том, что место, в которое направляюсь, надо вновь некоторое время считать своим домом, чтобы хоть на чем-то утвердить сознание. А что еще я подумаю? Вот что: пацан меняется, очень быстро и непредсказуемо, и скоро мы не узнаем прежнего пацана, мы вернемся к своим домам и вместо дверей увидим черные пролеты и спирали чужих галактик в них» [1, с. 143].

Подобная теория представлена как некая научная разработка, но очевидные насмешка и ирония возвращают читателя в реальность. Можно предположить, что основные проблемы рассказа – бессмысленность и абсурдность лженаучных теорий, бесполезность многих так называемых «открытий», которые лишь создают иллюзию серьезного научного исследования; одиночество человека в современном мире. Персонаж находится в глубокой депрессии, вся его жизнь сосредоточена на одном неразрешенном вопросе: реальный ли он пацан.

Для М. Тяжева и О. Зоберна важна не внешность героев, а их поступки, слова, мысли. Герои не являются носителями моральных и этических ценностей, читатель не обретает в их лице учителей жизни. Персонаж служит инструментом воплощения авторской идеи.

Проблема одиночества и причины ее возникновения в современном мире – ключевая проблема проанализированных произведений. Авторы констатируют, что причины могут быть разными, но итог один – одиночество поглощает души людей, в конечном счете они перестают быть самими собой. Личностные изменения уже необратимы, попытки героев адаптироваться к стремительному изменению действительности не увенчиваются успехом, потому они так и остаются чужими среди чужих.

Список использованной литературы

1. Зоберн, О. В. Пацанский гримуар / О. В. Зоберн // Новый мир. – 2010. – № 5. – С. 141–143.
2. Тяжев, М. П. Ожидание отца / М. П. Тяжев // Новый мир. – 2013. – № 6. – С. 132–135.

О.Ю. ДОБРОБАБИНА

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА О «ГРЕХОПАДЕНИИ»
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ
Л.Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»**

В повести «Дьявол» Л.Н. Толстой углубляет и развивает тему грехопадения. Это обусловлено, очевидно, тем, что перед нами произведение, в котором автобиографическое начало проявилось в максимальной степени: своего рода фрагмент внутренней биографии писателя, причем воссозданный в самых мелких психологических подробностях и деталях. Л.Н. Толстой писал о силе воздействия на него страсти, похоти следующим образом: «Я подпал чувственному соблазну. Я страдал ужасно, боролся и чувствовал свое бессилие. Я молился и все-таки чувствовал, что я без сил. Что при первом случае я паду» [1, с. 469].

Поскольку на первом плане здесь изображение чувственного, страсти, то авторское внимание фокусируется на довольно ограниченной образной топике, связанной с дьявольским искушением, соблазном. Как и в «Крейцеровой сонате», грехопадение здесь связывается с прелюбодеянием, истолкование которого, впрочем, лишено философичности, а замыкается в довольно определенном религиозном русле. Это подтверждается эпитафией к повести, первая часть которой дублирует эпитафию к «Крейцеровой сонате», а вторая углубляет евангельский мотив телесного, плотского греха. Толстой вновь обращается к стихам из Евангелия от Матфея, вошедшим в Нагорную проповедь: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну. И если правая рука твоя соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну». Данный эпитафия на первый взгляд диссонирует с логикой сюжетного развития повести. Это заметил С.Н. Булгаков: «...своеобразно здесь истолковывается евангельская заповедь, которая странным и непонятным образом поставлена эпитафией повести». Далее богослов и критик объясняет, в чем же заключается для него этот диссонанс: «Здесь уничтожается не рука и не нога, а самая жизнь: лучше смерть, чем жизнь во власти царящего в мире дьявола» [2, с. 626].

В качестве жанрового «архитекста» повести «Дьявол» выступает целый «пучок» смыслов, вариантов, связанных с мифологическим истолкованием греха. Его конкретизацией является прежде всего понимание греха как блуда, совершенного при непосредственном вмешательстве дьявола,

расставляющего свои «дьявольские сети». В тексте повести можно выделить интерпретационную парадигму грехопадения, связываемого с дьявольским наваждением, бесовщиной и т.д. Однако грехопадение, проявляющееся в блуде, не поддается однозначному, прямолинейному истолкованию. В повести всяческим образом подчеркивается его амбивалентный характер. В этой связи сошлемся на мнение Ю.С. Степанова, предлагающего рассматривать плотский грех с учетом его рецепции в национальной традиции, т.е. в русле основополагающих «констант» и «концептов» русской культуры. В определении блуда как греха читаем: «...половые удовольствия рассматриваются и так и эдак, и как высшая степень жизненных радостей, и даже как существенная черта Евангелия и, с другой стороны, как грех» [3, с. 915].

В «архитекстовом» пространстве толстовского «Дьявола» обнаруживаются все вышеперечисленные семантические аспекты греха. При этом объединяющим для них является принадлежность к мифологической традиции. Она конкретизируется в тех архаических жанровых схемах, в которых так или иначе присутствуют дьяблерии, т.е. древние тексты о бесах, чертях и других «персонажах», представляющих дьявольскую силу. Показательно, что Л.Н. Толстой акцентировал внимание, прежде всего, на древнерусских литературных источниках, главным образом агиографического плана. Данное положение подтверждается научными изысканиями А.Г. Гродецкой, которая выделяет в качестве отдельной проблемы «логику отбора сюжетов» агиографических текстов Толстым для их последующего издания. При этом для писателя важным является собирательный образ соблазняющего на блуд дьявола, присутствующий практически во всех житейных произведениях, являющийся «общим местом» в их демонологической топике. Однако необходимо учитывать, что дьявол по своему происхождению восходит к длительной мифологической традиции.

Называя свою повесть «Дьявол», Толстой, очевидно, имеет в виду не только мифологичность образа, но и его всеобщность, универсальность: «Если черт, слово и концепт, связывают нас с глубинными пластами народной славянской культуры, то Дьявол и Сатана как культурные концепты включают нас в культуру Европы. Будучи вначале антагонистом Бога, данный образ в процессе культурного развития подвергается профанации, «постепенно снижаясь в бытовой план, или, лучше сказать, переплетаясь с образом «нового антагониста» – простого человека реального мира – этот образ начинает служить новой теме – общения человека с Сатаной и, более того, становится мотивом договора человека с Дьяволом» [3, с. 886]. Именно в таком трансформированном виде дьявол становится действующим лицом многих произведений словесно-художественного творчества.

Следуя данной традиции, Толстой, разумеется, учитывал и национальную специфику «дьяблерий». Это тем более важно, что в русской литературе существовала устойчивая традиция изображения бесов, чертей и других «представителей» дьявольских сил. Эта традиция возникла и получила распространение еще в древнерусской литературе, сюжеты которой так привлекали своей назидательностью Толстого. Так, в древнерусской повести XVII века, «Повести о Савве Грудцыне» перед нами подлинный «развратный разгул» (Ф.И. Буслаев) бесов. Кроме того, «злой дух» становится персонажем сказаний, преданий и других архаических жанров. Жанровые реликты «дьяблерий» способствуют более глубокому раскрытию идеологических и нравственных коллизий в литературе XIX века. Действительно, «концепт антихриста непрерывно будоражит русское сознание» [3, с. 887]. Более того, данный образ определяет жанровую структуру многих произведений русской литературы, основанных на сюжете возрождения. Так, Ю.М. Лотман говорит об обязательном присутствии этого антиобраза сначала в виде «демонического эгоизма» в литературе романтизма, а затем в качестве «погубителя» в романе второй половины XIX века. Н. Вершинина, анализируя механизмы рецепции образов «злых сил» в статье «Демоны в провинции: демонические характеры в русской беллетристике 1840–1850-х годов», пишет об их поразительной «живучести», что явно свидетельствует не столько о социальных, сколько о более глубоких, онтологических корнях явления.

Представляется, что в повести «Дьявол» Толстой ориентировался как на русскую, так и на европейскую рецепции данного мифологического образа. Но более существенным здесь является то, что писатель «пропускает» эту рецепцию сквозь специфику житийной жанровой топики. Справедлива мысль А.Г. Гродецкой о том, что «вне житийной атмосферы не понять, пожалуй, ни реальности толстовского дьявола, ни однозначности авторских моральных оценок» [4, с. 66]. Более того, именно житийная топка способствует пониманию взаимосвязи дьявольского «прельщения на блуд» и грехопадения.

Впервые мысль об обладании телом, чувственные желания посещают героя произведения Евгения Иртенева вскоре после приезда его в родовое имение. Однако на данном этапе плотские желания Иртенева не осознаются им как греховные и оцениваются в русле традиционных представлений о светской морали. Ведь он «жил свою молодость, как живут все молодые, здоровые, неженатые люди, т.е. имел сношения с разного рода женщинами». Евгений не считал себя «развратником», но вместе с тем не был и «монахом». Он делал это только потому, что нужно было «для здоровья». Более того, приехав в деревню после смерти отца, герой руководствуется общепринятой моралью, считая неприличным вступать в сношения

с женщиной в деревне. Для Евгения авторитетной является позиция его предков: «Он знал по рассказам, что и отец его и дед в этом отношении совершенно отделились от других помещиков того времени и дома не заводили у себя никогда никаких шашен с крепостными, и решил, что этого он не сделает» [1, с. 215].

Постепенно герой отстает от традиционной морали, отклоняется от пути, предначертанного авторитетом отцов: «все более и более чувствуя себя связанным и с ужасом представляя себе то, что с ним может быть в городишке, и, сообразив, что теперь не крепостные, он решил, что можно и здесь» [1, с. 216]. В этом смысле поведение героя напоминает не только «уход» житийного персонажа, но также попытку обретения индивидуальной жизненной позиции в притче о Блудном сыне. Несмотря на подобное нарушение «канонической» модели поведения, Иртнев все же по-прежнему был далек от мыслей о «разврате», а руководствовался мыслями о вредности деревенского воздержания и о необходимости половых отношений «для здоровья».

Вместе с тем в поведении героя индивидуальное постепенно вытесняется субстанциальным, находящимся вне пределов его личности. При этом речь идет о влиянии на судьбу Евгения Иртенева внеположной ему роковой силы. В этом прослеживается типологическое сходство сюжета толстовской повести с сюжетикой древнерусской литературы, особенно с произведениями агиографической словесности. Образ беса в «Повести о Савве Грудцыне» так же, как и образ Гора в «Повести о Горе-Злочастии», передает ощущение судьбы как насилия, судьбы-Горя, ощущение зависимости, ведомости чем-то посторонним. Таким же предстает образ дьявола у Толстого. По мнению А.Г. Гродецкой, «дьявол Толстого – символ властного, животного «Я» человека (плотского, грешного, личного), противостоящего «Я» духовному, – сознательно и принципиально подается в духе «рецидивов» средневекового стиля и мышления» [4, с. 159].

Поначалу видя в Степаниде объект для удовлетворения своей страсти, Иртнев вместе с тем начинает осознавать зависимость от нее, перерастающую в непреодолимое влечение. И если во время первой встречи описание Степаниды предстает максимально объективированным, «овнешненным» («В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая...»), то впоследствии ее чувственный образ передается через восприятие героя, выделяющего в ней индивидуальное, неповторимое. Влечение Иртенева перестает быть «безличным», и «ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий «голомя», тот же запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску...» Более того, даже хронотоп предстает эмоционально и субъективно окрашенным.

Встречи Евгения и Степаниды проходят «в той же ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом». Следует отметить, что в данном случае хронотопическая деталь выполняет значимую метатекстуальную функцию в творчестве Толстого. Речь идет о непосредственно связанной с исследуемой нами проблемой дьявольского соблазна и последовавшего за ним грехопадения языческой составляющей, субстрате мировоззрения Толстого.

Для Д.С. Мережковского соотношение язычества и христианства в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского было в центре его концепции «религии» обоих писателей. При этом откровенным язычником, по мнению критика, выступал именно Л. Толстой. Одним из доказательств этого является метатекстуальный образ леса, живого, шумящего, одухотворенного. По мнению В.И. Габдулиной, лес у Толстого, будучи наделенным «в мифопоэтической и литературной традиции устойчивыми символическими смыслами», имеет «большое значение для понимания авторской концепции жизни» [6, с. 51]. В повести «Дьявол» перед нами не лес как таковой, а его хронотопическая редукция. Это орешник, чаща, выступающие в данном случае концентрированными локусами греха. Именно здесь житийный мотив «прельщения на блуд» реализуется в полной мере. По мысли Ю.М. Лотмана, «пространственные отношения у Толстого... часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер» [5, с. 626].

Однако, если в других произведениях Толстого лес – это четко отграниченное пространство «чужого», в котором совершается нечто вроде инициации, например в повести «Казачи», то в «Дьяволе» пространство грехопадения шире. Оно не ограничивается только лесом, а распространяется на усадьбу как таковую, включая локусы дома и расположенных вблизи сада, тропинки и сарая. Предстоящая в облике дьявола Степанида в качестве «поденной бабы» убирает в доме под Троицын день, а затем в сам праздник пляшет в крестьянском хороводе у барского дома. В конечном счете пространство греха интенсифицируется во внутреннем мире Евгения, переходит в его душу. В связи с этим закономерно, что «дьявол у Толстого появляется в тех же ситуациях, что и его агиографический прототип: житийный бес замещает психологическую мотивировку поступка, у Толстого он – причина неподконтрольных сознанию психологических состояний и побуждений» [4, с. 141]. Вместе с тем приведшая к грехопадению страсть изображается как нечто внешнее, постороннее. Подобное представление обнаруживаем и в канонических текстах. Человек, по слову ап. Павла, через плоть «продан греху», делается «пленником закона греховного»: «...не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю... А потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: с. 14, 15, 17, 20, 23).

Опираясь на евангельские и основанные на них житийные схемы, Л. Толстой переосмысляет их в соответствии со своими мировоззренческими и эстетическими установками. Евгений Иртенев выступает амбивалентной личностью. С одной стороны, он ориентируется на житийный «прототип», с другой – отступает от него. Характерным в этом отношении является переосмысление канонического житийного мотива сожжения руки. Вспомнив о старце, сжегшем пальцы от соблазна перед женщиной, Иртенев вначале следует данной модели поведения. Однако в отличие от старца герой не кладет руку на жаровню, а зажигает спичку и коптит ею палец. Кроме того, традиционно житийный мотив подвергается здесь ироническому снижению: «Ему стало больно, он отдернул закопченный палец, бросил спичку и сам засмеялся над собой».

Но так или иначе житийные схемы в творчестве Толстого, как это показано некоторыми исследователями, в частности С.А. Шульцем, способствуют углублению авторской концепции, ее универсализации. Создается максимально обобщенный образ, который восходит к архетипу. Следовательно, есть все основания говорить о размыкании жанровых границ повести, о тяготении ее к синтезу: «Образ Толстого традиционен в самом широком плане, как и в самых мелких художественных частностях, он в целом опирается на христианскую демонологию и, несмотря на очевидное внимание писателя к демонологическим сюжетам в житиях, от конкретных источников зависит мало» [4, с. 159]. С ориентацией на традиционные образные схемы связана и параболичность повести.

Сюжетное движение повести «Дьявол» передает все наиболее значительные схемы, соответствующие их аналогам в параболических жанрах и житийной традиции. Действительно, по мере усиления динамики повествования дьявольское начало овладевает героем все с большей силой. Это подчеркивается как в отображении внутреннего состояния Иртенева, ощущающего себя близким к сумасшествию («Он чувствовал, что терял волю над собою, становился почти помешанным»), так и в акцентировании бесовских черт во внешности Степаниды. При этом в ее описании соединяются характерная для Толстого скульптурность, даже любовное отношение к воссозданию телесного, плотского с языческим мифом как составляющей толстовского мирозерцания. Степанида предстает воплощением чувственности, и герой не мог оторваться «от ее покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от ее рук, плеч, красивых складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над ее белыми икрами».

В дальнейшем подчеркиваются «черные глаза и красный платок» героини. В описании доминирует красный цвет, который является определяющим в мифологической идентификации дьявола. Для сравнения вспомним красные губы Трухачевского в «Крейцеровой сонате», а также

ослепивший Анну Каренину в темноте вагона «красный огонь». Но Толстой и цветовую символику подвергает переосмыслению, перекодировке. Писатель всяческим образом перестраивает готовые схемы в русле характерного для его позднего творчества эффекта «двойных смыслов», «образных противовесов» [4, с. 123]. В связи с этим подбираются и снижающие демонизм, дьявольское начало детали. Поэтому на первом плане изображается страсть как таковая. Как пишет Н.Н. Страхов, Толстого интересовал «самый душевный процесс страсти». Парадоксальность ситуации заключается в том, что чем менее эта страсть мотивирована, тем более необъяснимее и сильнее ее исходящая от некоего постороннего начала, «дьявольская» власть. Перед нами «эффект “отчуждения” страсти, закономерный с точки зрения понимания толстовской психологии» [4, с. 124]. Как и герои «Крейцеровой сонаты», в повести «Дьявол» Евгений Иртенев и “дьявол” – Степанида – «обычные люди, без намека на инфернальность» [4, с. 124].

Мифологический контекст здесь выступает в качестве усиливающего авторскую тенденцию начала. Он способствует более глубокому пониманию степени отчуждения личности героя, целиком оказавшейся во власти греха. В конечном итоге сам Иртенев и отождествит Степаниду с дьяволом накануне катастрофы: «Ведь она черт. Прямо черт. Ведь она против воли моей завладела мною». Самоубийство героя, осознавшего свое падение, грех, также соответствует представлениям о смерти в агиографической традиции. В житии «образ смерти и “дьявольский” образ находятся в постоянном и близком “сцеплении”» [4, с. 155]. Поскольку герой жития не может умереть нераскаявшимся, то «последнее обращение неизбежно происходит в последний предсмертный миг (покаяние, примирение, просветление)» [4, с. 158]. Очевидно, недаром в окончательной редакции повести Л. Толстой останавливается на финале, типологически сходном с романом «Анна Каренина». Самоубийство героини – это и смерть-наказание и вместе с тем смерть-прощение. В «Дьяволе» это еще и моделирование типичной для малой прозы последней трети XIX века нарративной ситуации – размыкания границ целого и очерчивания открытых разновекторных ориентиров, перспектив, незавершенных художественных смыслов. Это тем более закономерно, что параллельно существует другой вариант, финала произведения. Подобная нарративная стратегия способствует более глубокому уяснению жанровой природы повести Л. Толстого в контексте его мировоззрения, специфики понимания художественности и т.д.

Итак, в повести «Дьявол» художественное осмысление грехопадения представлено с учетом архаико-мифологической традиции, проявившейся в таких жанровых свойствах произведения, как параболичность и следование агиографической традиции. При этом в данном случае нельзя говорить об ориентации писателя на целостную структуру определенного древне-

литературного или мифологического источника. Речь идет о создании собирательного образа, характеризующегося максимальной обобщенностью, универсальностью. Именно поэтому художественная интерпретация грехопадения амбивалентна, неоднозначна, позволяет адекватно подойти к сложной и все более отдаляющейся от традиционной жанровой природе толстовской повести.

Список использованной литературы

1. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1928–1958. – Т. 27. – 1936. – 620 с.
2. Булгаков, С. Н. Человекобог и человекозверь: По поводу последних произведений Л. Н. Толстого: «Дьявол» и «Отец Сергей» / С. Н. Булгаков // Толстой Л. Н.: pro et contra: Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост. К. Исупов. – СПб. : РХГУ, 2000. – С. 601–638.
3. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Акад. проект, 2004. – 992 с.
4. Гродецкая, А. Г. Ответы предания: Жития святых в духовном поиске Льва Толстого / А. Г. Гродецкая. – СПб. : Наука, 2000. – 264 с.
5. Лотман, Ю. М. О русской литературе : ст. и исслед. / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1997. – 848 с.
6. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – М. : Республика, 1995. – 350 с.

Д.Р. ДРЕМДЖИ

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

ПЕСНИ И «ПЕСЕНКИ» Б. ОКУДЖАВЫ В АСПЕКТЕ ИНТОНАЦИИ

Булат Окуджава – один из создателей и признанный мэтр жанра, получившего позднее название «авторская песня». Свою первую песню – «Неистов и упрям...» – Окуджава сочинил еще студентом, в 1946, а во второй половине 1950-х годов им были созданы песни «Полночный троллейбус», «Ванька Морозов», «Король», «До свидания, мальчики», «Песенка про Черного кота» и др., которые приобрели широкую известность. Песни эти сначала исполнялись автором в дружеских компаниях, затем публично, а его магнитофонные записи расходились по всей стране [1].

Если сам Окуджава неоднократно говорил и писал о том, что особой разницы между своими песенными и непесенными стихотворениями он не видел, то для исследователей эти группы текстов представляют особый интерес. Объектом анализа в этой статье являются произведения Окуджавы, ставшие песнями и оставшиеся стихотворениями, а их дифференциация будет проведена с точки зрения особенностей интонации.

В современной науке существуют различные варианты определения интонации, но мы остановимся на следующем: «Интонация – это общее движение нашего голоса в процессе говорения. Мы воспринимаем интонацию не только в звучащей речи, она так или иначе фиксируется письменно, и мы при чтении про себя воспринимаем её “внутренним слухом”. В стихе нам отчётливо даны именно те членения, общий темп и система акцентов, которые хотел придать своей речи автор. Перед нами уже не речь, а стих» [2].

Первая попытка наметить в стихе конструктивные интонационные различия принадлежит В.М. Жирмунскому («Композиция лирических стихотворений» 1921 год). Более детально исследовал этот вопрос в 1922 году Б.М. Эйхенбаум («Мелодика лирического стиха»).

Термин «мелодика стиха» ввел в своей книге именно Б. Эйхенбаум. Мелодика понимается им как «область поэтики, изучающая интонационный аспект поэтической речи, материализованный в особом поэтическом синтаксисе, и сам предмет изучения этой дисциплины» [3]. С точки зрения Эйхенбаума, мелодика представляет собой опосредующую дисциплину между фонетикой и семантикой поэтической речи. По своему происхождению эта идея Эйхенбаума восходит к учению немецкого филолога Эдуарда Сиверса о необходимости «слуховой филологии» (нем. *Ohrenphilologie*), для которой поэтический текст выступает как текст произносимый, однако Эйхенбаум акцентирует изучение мелодики стиха, специфичной именно для стиха, в её отличии от обычной речевой интонации, проявляющейся в том числе и в стихе. В рамках этой концепции Эйхенбаум выделяет три типа мелодического аспекта стиха: *декламационный*, *напевный* и *говорной*. Придя к такому же членению, В.М. Жирмунский указывал, однако, что различие типов интонирования «...сводится не столько к присутствию или отсутствию развитой синтаксической системы интонации, сколько к различной манере интонирования... Эта манера зависит, прежде всего... от художественно-психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля» [4].

В современном стиховедении классификация Жирмунского и Эйхенбаума частично пересмотрена В.Е. Холшевниковым, выделяющим два вида стиха: напевные (включая песенный и романсный) и говорной (включая ораторский и разговорный).

Разговорный тип интонирования Жирмунский рассматривал на материале стихотворений А.А. Ахматовой. Этот тип, по его мнению, характеризуется:

- логическим синтаксисом;
- употреблением сложных форм логического подчинения с союзами «если», «чтобы», «потому что», «хотя» и т.п., которые малонапевны, как и всякая «логическая речь»;

- сочиненными предложениями с противопоставлением (с союзами «но», «а») и ограничением (с союзом «лишь»);
- выбором и соединением слов по принципу смысловой значительности;
- словами-понятиями (эпиграмматические формулы, выбор эпитетов веских и содержательных, нередко заключающих целую характеристику);
- особым отношением к слову, т.е. к стилистическим приемам.

Как утверждал В.М. Жирмунский, «можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее единообразие, стремление приблизить ее к разговорной речи» [4].

Интонирование напевного типа характеризуется тем, что структура фразы и группы фраз подчиняются музыкальной композиции. Из всех форм стиха напевный стих стоит ближе всего к прародительнице стихотворной речи – песне. В песне словесный ритм и интонация подчинены музыкальному ритму и мелодии (слоги могут растягиваться, сокращаться и т.п.). Нечто похожее наблюдается и в напевном стихе. Лирическая тема развивается по законам музыкальной композиции (нарастание лирического напряжения, повторы слов, стихов, строф и т.п. приемы усиления эмоциональности); ей же подчиняется строение фраз и их группировка.

Структура напевного стиха симметрична, членение стиха синтаксическое и метрическое совпадают, а переносы встречаются редко. Стихи объединяются в строфы, преимущественно четверостишия и шестистишия симметричного строя, делящиеся пополам на тематически и интонационно-ритмически обособленные группы – интонационно-ритмические периоды. Интонационно-синтаксический строй упорядочен, часто встречаются *параллелизмы*, *анафоры* и т.п. фигуры, вследствие чего упорядочивается *мелодика стиха* и становится эстетически ощутимой симметричная интонационно-синтаксическая структура стиха. Таким образом, все признаки, отличающие стихотворную речь от прозаической, выражены в напевном стихе с наибольшей отчетливостью [5].

Тексты Б. Окуджавы, в заглавиях которых есть слова «песня» и «песенка», дают возможность признать, что все они относятся скорее к напевному типу интонирования, чем к говорному. Но несправедливо будет не заметить, что стихи Окуджавы обладают особенностями как напевного типа интонирования, так и говорного. Чтобы доказать это, достаточно внимательно проанализировать эти стихи. Во-первых, эти произведения являются песнями, которые исполнял сам Окуджава, следовательно, структура стихотворения подчиняется музыкальной ритмике. Окуджава воздействует на слушателя «музыкой стиха». А единство стилистических приемов и сам смысл стиха, его особый эмоциональный тон определяют собой напевность стиха. Но при этом песням Окуджавы присуща логическая речь.

Например, в «Песенке о бумажном солдатике» Окуджава использует сложные формы логического подчинения («Он переделать мир хотел, чтоб был счастливым каждый...»), сложносочиненные предложения с противопоставлением («Он был бы рад и в огонь и в дым, за вас погибнуть дважды, но потешались вы над ним...») [6, с. 58]. Что касается стихотворений «непесенных», то в них заметны черты как напевного, так и говорного типа интонирования.

В сборнике Б. Окуджавы «Лирика» [6] из серии Народная поэзия, выпущенном в 2014 году издательством «Эксмо», обнаружен 31 текст, содержащий в заглавии жанровое определение, т.е. слова «песня» или «песенка». Всего же в сборнике 285 стихотворений различной жанровой принадлежности. В каждой песне имеют место черты напевного и говорного типов интонирования. Чтобы наглядно доказать особенности каждого из типов интонирования, необходимо их прокомментировать.

Начнем с того, что стихи напевного типа интонирования подчиняются музыкальному ритму и мелодии. У Окуджавы этот критерий соблюден наиболее показательно, ведь все свои «песни» и «песенки» он пел под аккомпанемент гитары, следовательно, в его лирических текстах структура фразы подчиняется музыкальной композиции.

Следующая черта напевного типа интонирования – это нарастание лирического напряжения. Прекрасным примером послужит «*Песенка о бумажном солдатике*» [6, с. 58]. Сюжетная ситуация содержит информацию об игрушечном солдатике, сделанном из бумаги. Этот маленький герой хочет, чтобы в мире были все счастливы, и ради этого он готов идти «*и в огонь и в дым*». Но никто не воспринимает солдатика всерьез, ведь он сделан из бумаги. На протяжении всей песни напряжение растет, своеобразной кульминацией становится гибель солдатика, который бросается в огонь и сгорает.

Перейдем к следующей характерной черте напевного интонирования – к повторам (слов, стихов, строф). В «*Песенке об Арбате*» повторяются слова «*Ах, Арбат, мой Арбат*» в каждом катрене, вслед за которым идет авторское определение Арбата («*ты – мое призвание*», «*ты – моя религия*», «*ты – мое отечество*») [6, с. 37].

Прокомментируем приемы усиления эмоциональности. Как известно, это звукопись, в том числе аллитерация, ассонанс, диссонанс, звукоподражание и т.д. В «*Песне о барабанном переулке*» постоянный повтор слова «барабан» и, соответственно, звуков [б] и [р] придает тексту особую звуковую окраску. Читая или слушая эту песню, кажется, что за счет этих сочетаний звуков барабаны действительно гремят.

В Барабанном переулке барабанички живут.

Поутру они как встанут, барабаны как возьмут,

как ударят в барабаны, двери настежь отворя...

Но где же, где же, барабаничик, барабанищица твоя? [6, с. 100].

Песни Окуджавы симметрично членятся как синтаксически, так и метрически. Переносы в песнях почти не встречаются. Строфы в основном представляют собой катрены. Некоторые песни, кроме строф-катренов, включают и рефрены, например «*Песенка таинственных существ над спиленным деревом*»:

Месяца в небе серп золотой.

Люди стареют – лес молодой.

Песня – сегодня, слезы – потом.

Помни об этом, помни о том!

Кто нам, кто нам, кто нам, кто нам

вас заменит, милый друг,

если даже людям тошно

от печалей и разлук?

Что нам, что нам, что нам, что нам

все законы волшебства,

если нету с нами рядом

дорогого существа? [6, с. 204].

В песнях Окуджавы часто встречаются анафоры. Например, в «*Песне о дальней дороге*» в конце строф встречается анафора лексическая:

Пускай глядит с порога красотка, увядая,

та гордая, та злая, та злая, та святая...

Что – прелесть ее ручек? Что – жар ее перин?

Давай, брат, отрешимся.

Давай, брат, воспарим [6, с. 175].

А в «*Песенке о пехоте*» Окуджава использует строфико-синтаксическую анафору:

Не верьте погоде,

когда затяжные дожди она льет.

Не верьте пехоте,

когда она бравые песни поет.

Не верьте, не верьте

когда по садам закричат соловьи... [6, с. 82].

Кроме того, в его песнях нередко встречаются параллелизмы. К примеру, в «*Песенке Джузеппе*» из мюзикла «*Золотой ключик*»:

не может птицей взвиться еж,

и к богачу бедняк не вхож...» [6, с. 206].

или в «*Песенке о солдатских сапогах*»:

«Вы слышите: грохочут сапоги?

И птицы ошалелые летят.

*И женщины глядят из-под руки.
Вы поняли, куда они глядят?* [6, с. 60].

Таким образом, анализ «песен» и «песенок» Булата Окуджавы позволяет прийти к выводу о том, что эти лирические тексты принадлежат к напевному типу интонирования, в котором иногда прослеживаются и элементы говорного типа. Исследователи давно заметили, что Окуджава создавал как поэтические тексты, оставшиеся стихотворениями, так и песни в гармоничном сочетании с музыкой. Этим и объясняется преобладание напевного типа интонирования с элементами говорного типа в его стихотворениях. Возможно, поэтому стихотворения Окуджавы так легко переносятся на музыку и его произведения так популярны в других переложениях.

Список использованной литературы

1. Кругосвет : энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/OKUDZHAVA_BULAT_SHALVOVICH.html. – Дата доступа: 21.01.2016.
2. Сулова, Е. В. Интонация и стиль стихотворной речи: На материале поэзии XX века [Электронный ресурс] / Е. В. Сулова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/intonatsiya-i-stil-stikhotvornoj-rechi-na-materiale-poezii-xx-veka>. – Дата доступа: 21.01.2016.
3. Эйхенбаум, Б. М. Мелодика русского лирического стиха [Электронный ресурс] / Б. М. Эйхенбаум. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/mel/mel-001-.htm?cmd=p>. – Дата доступа: 21.01.2016.
4. Жирмунский, В. М. Вопросы теории литературы [Электронный ресурс] / В. М. Жирмунский. – Режим доступа: http://imwerden.de/pdf/zhirnumsky_voprosy_teorii_literatury_academia_1928_text.pdf. – Дата доступа: 21.01.2016.
5. Краткая литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-0983.htm>. – Дата доступа: 21.01.2016.
6. Окуджава, Б. Ш. Лирика / Б. Ш. Окуджава. – М. : Эксмо, 2014. – 350 с.

Р.Г. ЖИТКО

Беларусь, Гродно, ГУО «Средняя школа № 11 имени генерала армии А.И. Антонова г. Гродно»

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА

В.О. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»

Согласно устоявшемуся в современном литературоведении мнению, любое новое жанровое явление складывается под влиянием существующей литературно-эстетической действительности и её индивидуального авторского осознания на уровне переосмысления и трансформации традиционных жанровых канонов, сюжетной и композиционной организации художественного целого [3]. Так, роман В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота»

сообразно авторскому замыслу демонстрирует определенную жанровую эклектичность, конструктивно сочетая приметы нескольких специфических разновидностей жанра романа.

Художественная система, представляющая собой совокупность творческих изысканий В. Пелевина, генетически восходит к постмодернистской эстетико-философской парадигме; об этом, в частности, свидетельствуют научные исследования таких ученых, как М.Н. Липовецкий, И.С. Андреева, И.С. Скоропанова, С. Корнев, Н.Р. Саенко [5, 1, 8, 4, 7]. Данное утверждение представляется справедливым относительно как формальной, так и содержательной стороны творчества писателя; вследствие этого, жанровая природа романов В. Пелевина в значительной степени определяется влиянием постмодернизма. В частности, И.С. Скоропанова считает данного писателя представителем «третьей волны русского постмодернизма», приводя в качестве доказательства следующие черты постмодернистских романов В.О. Пелевина: работа с мифологемами (разложение и преобразование), децентрация, использование гибридно-цитатных «мерцающих» персонажей, использование симулякров, трансформация жанров и их разновидностей, миромоделирование на основе хаосмоса и мн. др. [8]. По утверждению М.Н. Липовецкого, В. Пелевин является одним из ключевых представителей русской постмодернистской прозы; как считает исследователь, в сфере художественного интереса писателя – переосмысление привычной поэтики предшествующего периода [5]. Так, суть постмодернистского миромоделирования по формуле «пустота = хаос = всё = ничто» наиболее полно отражается в романе «Чапаев и Пустота». В.О. Пелевиным здесь создается специфический хронотоп, в котором и пространство, и время ризоматичны, лишены единого центрального смыслового стержня и специфического устройства системы героев (ситуация, при которой главный герой Петр Пустота своим сознанием находится в нескольких различных временных измерениях – «мирах», где параллельно друг другу существуют принципиально разнородные персонажи). Одним из таких пластов хронотопа является изображенная эпоха Гражданской войны; данный факт позволяет утверждать, что «Чапаев и Пустота» хотя бы отчасти имеет признаки *исторического романа*. Следует отметить, тем не менее, что изображенные исторические события, в сущности, являются симулятивными и иллюзорными, потому указанная жанровая черта характеризует данный роман лишь в некоторой степени.

В то же время на жанровую природу романа «Чапаев и Пустота», помимо эстетических установок постмодернизма, влияет совокупность философских идей дзен-буддизма. Многие исследователи (в их числе Р. Арбитман, А. Генис, С. Кузнецов и др.) отмечают наличие в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» буддистского культурно-философского

кода (об этом, в частности, свидетельствует утверждение Р. Арбитмана о главном герое романа как о «персонаже дзен-буддистской притчи») [цит. по: 11]. По мнению Д.Л. Быкова, одним из основных мотивов романа является мотив бегства, пути из духовного кризиса [2]. Пустота, по утверждению исследователя, символизирует чистоту освобожденного сознания (идейное сближение пелевинского романа с главными положениями буддистской философии). На основании этих фактов в современном литературоведении роман «Чапаев и Пустота» был воспринят в качестве «первого дзен-буддистского философского романа» русской литературы.

В исследуемом романе основополагающая категория пустоты спроецирована в форме центрального символа философии дзен-буддизма; данный факт повлек за собой мотив духовного пути «ученика» (реципиента духовного знания) под руководством «гуру-учителя». В наибольшей степени это учение представлено в диалогах главного героя романа Петра Пустоты с Василием Чапаевым (и частично – с второстепенным персонажем бароном Юнгерном). В течение повествования можно наблюдать, что Петр под руководством «гуру»-Чапаева осознает ситуацию, при которой «клеткой» человека является то, что конструирует его собственный разум. При этом Чапаев предлагает Петру воспринять программу по освобождению сознания на пути к просветленному состоянию (в чем, как можно судить, и заключается цель «обучения» Петра, как и назначение философии об Абсолютной Пустоте, излагаемой Чапаевым) [6]. Исследователи характеризуют пустоту, учение о которой получает интерпретацию в романе, следующим образом. С. Корнев считает, что романная Пустота является «восточной», т.е. олицетворяющей гармонию, результат духовных поисков [4]. По мнению исследователя, не следует путать Пустоту М. Фуко с Пустотой В. Пелевина: вторая по сравнению с первой выглядит «самоуглубленной и спокойной» [4]. В отношении назначения пелевинской пустоты А.Ю. Мережинская отмечает, что идея о ней как о чистоте сознания влечет за собой тезис «жизнь есть отражение духа»; в таком случае совершенствование и гармонизация сознания (как это происходит с Петром Пустотой) является наилучшим путем из духовного кризиса [цит. по: 11]. Следовательно, категория пустоты, рассмотренная с позиций дзен-буддизма, представляет собой важнейший элемент художественного мира романа «Чапаев и Пустота». В этом отношении, как и в постмодернистском ключе, пустота организует все сферы бытования текста (систему персонажей и мотивов, сюжет, хронотоп, идейное и философско-эстетическое наполнение, etc.). Допустимо заключить, что с точки зрения поэтики постмодернизма категория пустоты в романе символизирует собой гетерогенное множественное единство мира (и текста), отсутствие доминирующего начала. В романе акцентирован и мотив бегства, связанный с образом

главного героя Петра Пустоты: бегство символизирует освобождение сознания от любого ментального диктата; герой постигает идею об иллюзорности и симулятивности любого времени и пространства, которое доступно наблюдению человека. Буддистский аспект категории пустоты романа проявился в особом построении сюжетной линии (в наличии образов «гуру-учителей», мотива «учитель и ученик»). Это обстоятельство позволяет говорить о главных героях романа как о «персонажах дзен-буддистской притчи»; при этом актуализируется идея об иллюзорности времени и мира в целом (как вещественного, так и субъективного – разума, внутренних «я» и т.д.). С точки зрения буддистского аспекта пустоты романа также акцентирован мотив освобождения сознания от диктата каких-либо умозрительных конструкций. Здесь, как и в случае с постмодернистской пустотой, нивелируется важность представления о времени и пространстве, так как они столь же иллюзорны, как и любой иной предмет из числа доступных пониманию и толкованию человека. И в постмодернистском, и в дзен-буддистском своем аспекте пустота занимает ключевую позицию. Еще одним общим явлением для буддистского и постмодернистского толкования пустоты является представление о вариативности и плюральности мироустройства.

Кроме того, исследователь Н.Л. Шилова выделяет специфические признаки *виденческого жанра романа*, благодаря которым произведение указанного автора, с ее точки зрения, можно рассматривать в рамках данной жанровой категории [10]. Н.Л. Шилова отмечает следующие черты, позволяющие говорить о романе В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота» как о *виденческом*:

1. Присутствие образа визионера.
2. Наличие психофизической основы видения (сон, галлюцинация, летаргия).
3. Указание на духовную, мыслящую природу совершающегося (это отграничивает визионерский «путь в иной мир» от жанра хождений).
4. Ярко выраженная религиозно-мистическая проблематика (эсхатологического характера).
5. Вопросно-ответная форма организации художественного пространства.
6. Наличие ярко выраженного дидактического начала.

Несмотря на это, исследовательница, говоря о романе «Чапаев и Пустота», отмечает: «Роман В. Пелевина не тождествен традиционному видению. Его проблематика и поэтика далеко выходят за пределы обозначенных компонентов, да и сами визионерские элементы в пределах современного текста претерпевают порой значительную трансформацию» [10].

Следовательно, относить произведение указанного автора исключительно к «жанру видений» возможно лишь с некоторой долей условности.

Таким образом, жанровая природа романа Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» представляется неоднозначной и множественной: данное произведение содержит черты, по крайней мере, исторического, дзен-буддистского (философского) и так называемого виденческого романа. При этом последний из аспектов представлен несколько слабее двух остальных, которые подкрепляют и уточняют друг друга. В рамках творчества В.О. Пелевина данное явление, вероятно, является частью постмодернистской «игры в смыслы и значения», в связи с чем приходят во взаимодействие достаточно разнородные, отдаленные друг от друга явления.

Список использованной литературы

1. Андреева, И. С. Постмодернизм в русской литературе [Электронный ресурс] / И. С. Андреева. – Режим доступа: <http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm>. – Дата доступа: 07.02.2016.
2. Быков, Д. Л. Побег в Монголию [Электронный ресурс] / Д. Л. Быков. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>. – Дата доступа: 12.01.2016.
3. Комовская, Е. В. Жанр романа-созерцания как самостоятельная жанровая категория (на примере романа В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота») [Электронный ресурс] / Е. В. Комовская. – Режим доступа: <https://e-koncept.ru/2014/14279.htm>. – Дата доступа: 12.01.2016.
4. Корнев, С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>. – Дата доступа: 27.01.2016.
5. Липовецкий, М. Н. Критерий пустоты [Электронный ресурс] / М. Н. Липовецкий. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2001/7/lipov.html>. – Дата доступа: 11.02.2016.
6. Пелевин, В. О. Чапаев и Пустота / В. О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 478 с.
7. Саенко, Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты [Электронный ресурс] / Н. Р. Саенко. – Режим доступа: http://oobox.ru/gumanitarnye_nauki/1342484/ontologicheskaya_poetika_pustoty.html. – Дата доступа: 14.02.2016.
8. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература [Электронный ресурс] / И. С. Скоропанова. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.html_Toc15730351. – Дата доступа: 26.01.2016.
9. Шаманский, Д. Пустота (Снова о Викторе Пелевине) [Электронный ресурс] / Д. Шаманский. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-sham/1.html>. – Дата доступа: 20.01.2016.
10. Шилова, Н. Л. Традиции жанра видений в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» [Электронный ресурс] / Н. Л. Шилова. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-vision/1.html>. – Дата доступа: 10.02.2016.
11. Скоропанова, И. С. Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» как объект интерпретаций : пособие для студентов-филологов / И. С. Скоропанова. – Минск : РИВШ, 2004. – 129 с.

С.И. ИМАНОВА

Азербайджан, Баку, Бакинский славянский университет

ПРАВСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ В ПОЭЗИИ БАХТИЯРА ВАГАБЗАДЕ

В поэзии, публицистике, драматургии Бахтияр Махмуд оглы Вагабзаде (1925–2009) – яркого представителя национальной интеллигенции – отразились ключевые моменты истории и литературы Азербайджана.

Он пришёл в литературу не только как поэт, но и как учёный-литературовед, поэтому корифеи азербайджанской поэзии и прозы – Низами, Насими, Физули, Молла Панах Вагиф, Мирза Фатали Ахундов, Сабир, Самед Вургун – это не только традиция, которой он следовал, но и литературный фон, где Вагабзаде мог проявить свои новаторские искания.

Как оригинальный автор, он не растворился среди литературного большинства, а занял свою нишу, подняв на новый уровень философский аспект восточной лирики. В качестве примера приведём отрывок из стихотворения «Двадцатый век»:

Мне кажется порой,
Что шар земной
Повис на нервах
Наших с вами, люди.
И голоса суровых наших буден
Стучатся в кровь
Настойчивой волной.
И я приемлю властный голос этот,
Я им живу,
Настроен на него (пер. Вяч. Зайцева) [1, с. 28].

Даже бытовые, социальные и политические проблемы переосмысливались поэтом заново:

Клянусь аллахом, много говорим!
Светить
Чужим стараемся мы светом.
Хоть и считаем
Мы его своим!
Да, Физули –
Кто с этим спорит? –
Гений,
Но в пафосе хвастливой болтовни
Забыли мы, что не имеет тени
Тот, кто заснул

У прошлого в тени...
Пора подумать, что мы значим сами <...>
Хвалить героев –
Вот где мы герои,
Но, как они мы пробовали жить?!
Пусть в каждом
Слава прошлая живёт...
Но время с теми,
Кто вперёд стремится,
И беспощадно к тем, кто отстаёт!
(«Довольно», пер. А. Передреева) [3, с. 47].

В советское время именно Бахтияр Вагабзаде осмелился в поэме «Гюлистан», написанной в 1959 году, показать трагическую судьбу Азербайджана, разделённого, согласно договору, подписанному в Карабахе, в селе Гюлистан (12 октября 1813 года) между Персией (Ираном) и Россией на Северный и Южный Азербайджан:

Подписи этих вельмож, погасив наши грёзы,
разделили на две части землю и древний род.
Глаза наполнили разочарования слёзы,
что скажет на это наш несчастный народ?
...Вырывая ногти наши с мясом,
вы отделяли сердца от наших тел.
Кто наделил вас таким правом,
и кто вас позвал, будет ли этому предел? [5, с. 26].

Поэт и не предполагал тогда, что эта боль из исторического прошлого превратится в историческое настоящее:

Чернила, превратившись в слёзы мутные,
годами текли с глаз наших, мой друг, поверь!
Сколько бы не брали, хозяева ненасытные,
с протянутыми руками снова заходят в дверь.
При встрече вежливы с нами, слов нет,
но за глаза «бараном» и «зверем» обзывают.
Хотя они грабят нас уже много лет,
поклёп на нас возводить призывают... [5, с. 28].

В обращении к «сильным мира сего» Вагабзаде иронически взывает:
Делите всё на бумаге ночью и днём,
забейте столбы в землю и введите мандат,
Постройте цитадель и живите в нём,
в окружении вооружённых до зубов солдат... [5, с. 30].

Известные события в Карабахе, приведшие к аннексии азербайджанских земель, подвигли его вновь обратиться к этой теме спустя 40 лет, но

уже в другом аспекте. В 1999 году Б. Вагабзаде создаёт вторую часть этой поэмы с многозначным названием «Истиглал» («Независимость»), где с глубокой болью и скорбью оплакивает шехидов-мучеников, жертв трагических январских событий 1990 года, а также страшный геноцид азербайджанцев в Ходжалы. История повторяется вновь и вновь:

Могилы павших...
Их не перечесть.
В земле навек соединились руки.
Нашествия... Набеги...
Битвы... Муки...
Народа моего судьба и честь.
...Могилы павших...
Люблю отчизну, –
всякий повторяет.
Язык от слов давно не устаёт.
Но родина взаправду умирает,
не будь того,
кто за неё умрёт.

(«Могилы героев», пер. И. Шкляревского) [3, с. 36–37].

Вспомним отрывок из «Исповеди Наливайки», напомним, что Северин Наливайко – главный герой поэмы К.Ф. Рылеева «Наливайко»):

«...Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?» [6, с. 147].

В этом контексте слова Вагабзаде приходятся как нельзя кстати. Исповедальная лирика поэта раскрывает спасительную силу Любви:

...Любовь,
Лишь ей дано нас оторвать
От косности житейской и мороки,
Она полёту вольному под стать,
И творчества сродни ей дух высокий.
...Лишь ей, любви, случалось превозмочь
Извечное земное притяженье.

(«Невесомость», пер. А. Кушнера) [3, с. 111–112].

Он выражает тревогу за судьбу Человечества и Вселенной в эпоху беспамятства и бездуховности:

Иной меняет имя, род,
и свой родимый край,
и материнский свой язык
на чужеземный рай.
...Адам когда-то рай сменил,
но помним с давних пор:

цвет красный яблока пленил
его невинный взор.

А мы; на что себя в наш век
меняем в дебрях лет?

В итоге будет человек,

а человечность – нет! («Метаморфозы», пер. Р. Казаковой) [4, с. 32].

В этой ситуации поэт раскрывает вечные нравственные искания
Человека:

Человек я! Тысячи желаний, тысячи мечтаний у меня,

Но одна лишь вера –

убеждений самая надёжная броня.

Компас мой – она, незаменимый. У неё на острие живом

Стрелки –

Цель моя, моя дорога, мой ещё не выстроенный дом.

(«Человек я!», пер. Вл. Цыбина) [3, с. 104].

Чингиз Айтматов справедливо отметил, что «культура поэтического мышления Вагабзаде, будучи национальной по природе... в то же время обладает свойством наднационального порядка, обретая тем самым масштаб общечеловечности» [4, с. 7]. Это наглядно просматривается в следующем отрывке:

С природою выигрываем бой,

Победно шествуем навстречу бедам,

И побеждаем мы в войне любой.

Идём вперёд к заведомым победам.

Нам лишь исход борьбы самих с собой Неведом.

(«Борьба», пер. Н. Гребнева) [3, с. 191].

Лирика Вагабзаде насыщена эпитетами, пословицами, афоризмами («Тот, кто ищет, найдёт»; «Карабахский конь», «Ответ», «Ветер и трава», «Баллада о времени», «Дед, отец и я», «Осторожность», «Наука – нравственность» и др.). Так поэту удаётся образнее, ярче и живее воплотить свои идеи. Используя параллели и противопоставления, ему удаётся раскрыть сложности диалектики души человека. Контрасты подчёркивают глубину творческих переживаний поэта: «Эмка» – «Волга»; «Я говорю – ты говоришь»; «Частица – мир»; «Спуск – подъём»; «Рассвет – закат»; «Найти – потерять»; «Земля – небо»; «Море – берег»; «Чёрные волосы – белые волосы» и др. Многогранен и широк тематический и идейный диапазон лирики Бахтияра Вагабзаде. В произведениях, посвящённых выдающимся историческим личностям – М. Физули, С. Вургун, У. Гаджибекову, В.И. Ленину, Г. Шлиман и др., поэт старается найти ценностные ориентиры для своих современников.

Егор Исаев отмечает, что Бахтияр Вагабзаде мало издавался на русском «по двум причинам: по скромности своей и сосредоточенности» [3, с. 6]. Евгений Евтушенко, ознакомившись с подстрочными переводами стихотворений поэта, писал, что «...поэзия у него (Вагабзаде. – И. С.) в крови», а обращение к другу-художнику в стихотворении «Мой товарищ...» (пер. Р. Казаковой), по мнению Евтушенко, «...наводит на мысль, что иные и внутри родины живут по принципу нравственной эмиграции» [2, с. 4].

Нарисуй –

когда двигаюсь,

мыслю,

горю,

когда жизнь не идёт стороною,

сотвори мой портрет,

где я тоже творю,

нарисуй,

нарисуй меня мною!

(«Мой товарищ...», пер. Р. Казаковой) [3, с. 193].

Насыщенная глубоким философским смыслом поэзия Бахтияра Вагабзаде не утратила своей актуальности и сегодня, вот почему столь важно вновь и вновь обращаться к его наследию.

Список использованной литературы

1. Вагабзаде, Б. Чувствую вращение земли / Б. Вагабзаде. – Баку : Азернешр, 1965. – 210 с.
2. Вагабзаде, Б. Рука в руке / Б. Вагабзаде ; авт. предисл. Е. Евтушенко. – Баку : Гянджлик, 1981. – 128 с.
3. Вагабзаде, Б. Мы на одном корабле : избранное / Б. Вагабзаде ; авт. предисл. Егор Исаев. – Баку : Язычы, 1983. – 350 с.
4. Вагабзаде, Б. Достоинство : стихи, пьеса и поэмы / Б. Вагабзаде ; авт. предисл. Ч. Айтматов. – Баку : Язычы, 1988. – 248 с.
5. Вагабзаде, Б. Гюлистан / Б. Вагабзаде. – Бишкек : Бийиктик, 2012. – С. 24–31.
6. Рылеев, К. Ф. Думы. Поэмы. Стихотворения. Проза / К. Ф. Рылеев. – М. : Худож. лит., 1989. – 303 с.

К.В. КАБАРТОВА

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

НАРОДНАЯ МИФОЛОГИЯ КАК ИСТОЧНИК ОБРАЗНОСТИ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»

Повесть «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя представляет череду мистических событий, связанных с легендами, народными верованиями,

мифами. Главными героями произведения являются кузнец Вакула и первая красавица Диканьки Оксана. Их история не обошлась без вмешательства нечистой силы. Начинается повесть с описания того, как народ проводит ночь перед Рождеством: «Последний день перед Рождеством прошел... Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа» [1, с. 76]. В народе во время праздника Рождества Христова ходят колядовать и поют песни. Этот период получил название колядки. Обычно колядующим давали хлеб, колбасу, сладости, деньги, т.е. то, чем богаты жители дома. Хозяевам желали здоровья, благополучия, добра. В повести Н.В. Гоголь поясняет, откуда произошла эта традиция: «Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за Бога, и что будто от того пошли и колядки» [1, с. 76]. Уже здесь проявляется смешение народной мифологии с христианскими верованиями.

В повести нечистой силе отведена большая роль. Герои произведения не раз упоминают ее. Одним из главных персонажей является черт: «Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком, ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом казачке. Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды; только разве по козлиной бороде под мордой, по небольшим рожкам, торчавшим на голове, и что весь был не белее трубочиста, можно было догадаться, что он не немец и не губернский стряпчий, а просто черт...» [1, с. 77]. Таким предстает пред нами черт в повести «Ночь перед Рождеством». В его образе смешиваются народные представления обо всем, что осознается как чуждое: от потустороннего до иностранного или связанного с другим сословием.

В великие праздники, такие, как Рождество, нечистая сила активней, чем в обычные дни начинает «шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей» [1, с. 77]. Так, черт в повести украл месяц, для того чтобы Чуб и его кум не смогли добраться к дьяку на кутью; более того, черт «перебежал им дорогу и начал разрывать со всех сторон кучи замерзшего снега. Поднялась метель» [1, с. 85]. Очевидна фольклорно-мифологическая основа подобных представлений.

Больше всего черт ненавидел кузнеца Вакулу и при удобном случае пытался ему навредить. Кузнец занимался живописью: «...его нарочно в Полтаву вызвали выкрасить дощатый забор около дома. Все миски, из которых диканьские казаки хлебали борщ, были размалеваны кузнецом» [1, с. 78]. Кроме того, Вакула еще изображал святых. За это и ненавидел его черт, особенно за «картину, намалеванную на стене церковной

в правом притворе» [1, с. 78]. На картине парубок изобразил святого Павла в день Страшного Суда «с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя гибель свою, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами...» [1, с. 78]. Черт мешал Вакуле, когда тот создавал изображение: «толкал невидимо под руку, поднимал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину» [1, с. 78]. Нечисть хочет навредить тем, кто имеет отношение к религии, церкви, кто верит в Бога. Несмотря на все старания лукавого, картина была дописана и внесена в храм. С этого момента черт мстит Вакуле.

Кузнец был человеком верующим, ходил в храм, читал там псалтырь. Он был неравнодушен к красавице Оксане, но та не хотела всерьез относиться к его чувствам и попросила парубка привезти черевички, в которых ходит сама царица. После этого Оксана обещала выйти замуж за Вакулу. Кузнец расстроился и, осознавая невозможность выполнения поставленного возлюбленной условия, решил утопиться: «прощай, душа, пойду утоплюсь в проруби, и поминай как звали» [1, с. 92]. Такому повороту событий был очень рад черт, однако парубок передумал, потому что «душе все же придется пропадать» [1, с. 92]. Вакула отправляется к Пузатому Пацюку, который «знает всех чертей и сделает, что захочет» [1, с. 92]. Таким образом, Н.В. Гоголь соединяет христианскую традицию (вера в греховность самоубийства) и народные поверья (возможность управлять злой силой).

Союзницей черта была ведьма Солоха (мать кузнеца Вакулы). Ведьма и черт часто встречаются в украинской мифологии, поэтому люди чаще вспоминают именно этих представителей нечистой силы. Кроме того, ведьма оказывается связующим звеном между потусторонним и человеческим мирами. Недаром ее называли «черт-баба» [1, с. 84]. Солохе было около сорока лет, и она умела привораживать к себе казаков: Корней Чуб, дьяк Осип Никифорович, Касьян Свербыгуз. Даже дьяк, который должен быть образцом христианской добродетели, в повести оказывается не в силах противостоять нечистой силе, чарам Солохи. Н.В. Гоголь отображает в этом случае наложение мирских привычек на религиозные. Кроме того, мать Вакулы была хорошей хозяйкой и умела угодить каждому гостю. В Диканьке ее считали ведьмой, мотивируя убежденность в этом якобы виденными приметами, характерными, в соответствии с народной мифологией, для ведьмы. Так, парубок Кизяколупенко видел у неё сзади хвост, «что она... черной кошкою перебежала дорогу; что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад» [1, с. 85]. По поверьям, ведьмы могли превращаться в животных (чаще всего в кошку или свинью), поэтому в повести старухи верят словам парубка. Солоха хотела выйти замуж за богатого Чуба, поэтому препятствовала встречам сына с дочерью Чуба Оксаной, настраивая и дру-

гих против союза молодых людей. В этом явно видно несоответствие традиционным представлениям о материнской любви, что еще больше подчеркивает недобрую сущность Солохи.

Элементом народной мифологии является и способность ведьмы летать на метле, и проходить через печную трубу (черт в повести тоже так проникает в дом): «...спустилась по воздуху, будто по ледяной покато́й горе, и прямо в трубу. Черт таким же порядком отправился вслед за нею» [1, с. 83]. Казак Чуб на протяжении повести упоминает нечистую силу: «Что за дьявол?» [1, с. 79], винит во всех проблемах именно ее: «дернет же нечистая сила потаскаться по такой вьюге... Эж, какую кучу снега напустил в очи сатана!» [1, с. 85]. Казак Чуб уверен в том, что рядом с ним находится черт, затрудняя ему путь, однако в этой уверенности нет страха, казак желает лукавому, «чтоб не довелось, собаке, поутру рюмки водки выпить» [1, с. 79]. Чуба не сдерживает нечистая сила, а постоянное ее упоминание лишь подтверждает, что в художественном мире произведения люди привыкли к такого рода мифологическим представлениям и воспринимают отраженные в них закономерности как должное.

Отметим, что события с участием черта и ведьмы происходят именно ночью, так как в народных представлениях это время суток благоприятно для нечистой силы. Благодаря хитрости и ловкости Вакуле удается «обуздать» черта. По поверьям, нечистый боится крестного знамения, поэтому кузнец «сотворил крест, и черт сделался так тих, как ягненок... Будешь ты у меня знать подучивать на грехи добрых людей и честных христиан» [1, с. 95]. Черт стал покорным и был готов исполнить любые желания: «Помилуй, Вакула! – жалобно простонал черт, – все, что для тебя нужно, все сделаю, отпусти только душу на покаяние: не клади на меня страшного креста!» [1, с. 95]. Здесь проявляется ирония Н.В. Гоголя: черт по своей сути не может стремиться к покаянию души, которое является христианской ценностью.

В соответствии с украинской мифологией, черт может изменять обличье и летать (проявляется схожесть с образом ведьмы). В рассматриваемой повести кузнец вынудил черта лететь вместе с ним в Петербург к царице за черевичками. Черт превратился в коня, а Вакула мог стать наездником и наблюдать за происходящим вокруг. Кузнеца «забавляло до крайности, как черт чихал и кашлял, когда он снимал с шеи кипарисовый крестик и подносил к нему» [1, с. 100–101]. Во время полета парубок заметил и колдуна, и рой духов, и ведьму – самых разных представителей нечистой силы в народной мифологии, которые в эту ночь смеялись над людьми и подталкивали к греху христиан. Простота и доброжелательность помогли Вакуле попросить черевички у царицы Екатерины. Кузнец вернулся рано утром, когда петух уже прокричал первый раз. По поверьям, с первыми

криками петуха нечистая сила исчезает, что и хотел сделать черт. Однако кузнец щедро «отблагодарил» своего коня: «...схвативши хворостину, отвесил он ему три удара, и бедный черт припустил бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель», и «вместо того, чтобы соблазнить и одурачить других, враг человеческого народа был сам одурачен» [1, с. 108]. Традиционный мотив торжества добра над злом снова проявляется здесь в ироничном тоне.

Однако Н.В. Гоголь подчеркивает, что истинная христианская традиция не приемлет сделок с нечистой силой. Поэтому, с одной стороны, кузнец Вакула обрадовался предстоящей свадьбе с Оксаной, с другой – был опечален тем, что воспользовался помощью черта. В наивно-народной манере автор представляет своего рода искупление и очищение Вакулы, который «выдержал церковное покаяние и выкрасил даром весь левый крылос зеленою краскою с красными цветами». Кроме того, кузнец «намалявал черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них дитя, подносили к картине и говорили: «Он бачь, якая кака намалявана» [1, с. 110]. Ребенок переставал плакать и прижимался к матери. Автор иронично изображает одураченного простым кузнецом черта, который так и не смог склонить людей к греху. Может показаться, что в повести «Ночь перед Рождеством» автор сочувствует черту, однако это объяснимо с точки зрения народно-фольклорной традиции жалеть обездоленных простаков. В повести таким обманутым героем явился черт. И все же Н.В. Гоголь показывает торжество решительного, христианского, доброго начала над языческим и злым, будь оно проявлено в образе нечистой силы или в образе человека.

Список использованной литературы

1. Гоголь, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки ; Миргород : для сред. и ст. шк. возраста / Н. В. Гоголь ; авт. послесл. Л. Савик. – Минск : Нар. асвета, 1980. – 351 с.

А.А. КАБЫЛКОВА

Беларусь, Минск, БГУ

АВТОРСКИЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Н. КРУПИНА

Владимир Николаевич Крупин – знаковая личность в литературном процессе второй половины XX – начала XXI века. В 1970–1980-е годы В. Крупин заявляет о себе как представитель «деревенской» прозы, автор небольших текстов на актуальные темы судьбы русской деревни, сохранении ценностей семьи, ответственности за свои поступки и многие другие.

В это время основные жанры, используемые автором, – рассказ и повесть. Публикуются сборники «До вечерней звезды» (1977), «Живая вода» (1982), «Во всю Ивановскую. Повести, рассказы» (1985), «Ямщицкая повесть» (1986), «Отцовское поле» (1987), «Прости, прощай...» (1988), «Закрытое письмо. Рассказы» (1989) и другие.

На рубеже 1980–1990-х годов В. Крупин все чаще обращается к публицистике, где поднимает проблемы, связанные с политикой, развитием общества и, прежде всего, его духовной составляющей. Все чаще он прибегает к таким жанрам, как очерк, статья, эссе, хотя и продолжает создавать рассказы и повести, реже – роман. В это время подготовлены книги «Свет любви» (1990), «Избранное в 2 т.» (1991).

В начале XXI века основной темой творчества В. Крупина становится православие. Соответственно, меняется и жанровая принадлежность текстов: появляются жития святых, паломничества, записки, дневники. Они представлены в таких книгах, как «Освящение престола. Будни сельского храма. Записки прихожанина» (2005), «Незакатный свет. Записки паломника» (2007), «Скоро утро, но еще ночь» (2009), «Пока не догорят высокие свечи...» (2013), «Ввысь к небесам. История России в рассказах о святых» (2014), «Железный почтальон. Рассказы о праведниках и грешниках» (2014).

Многие из текстов Крупина, кроме названия, имеют и авторское определение жанровой характеристики. Одним из первых таких текстов стала *повесть в рассказах* «Варвара» (1974). Каждая из маленьких глав-рассказов демонстрирует некое противоречие, чаще общественное, которое раскрывает ту или иную тему (воспитание – «Отросточки», «Шоколадка», «Сбрось мешок!»; значение дома в жизни человека – «Разбитое окно», «Наш дом»; религии – «Купель», «Молитва»). В целом совокупность небольших рассказов раскрывает развитие, прежде всего, нравственного аспекта русского общества от 1940-х до начала 1970-х годов. Говорить о развитии личности главной героини повести не приходится: определенные основы духовности, согласно Крупину, закладываются в детстве и неизменно проходят через всю жизнь, передаваясь потомкам, будущим поколениям. Например, особое отношение к прекрасному: отец Варвары обращает ее внимание на красоту природы, и дочь Варвары учит своего ребенка тому же. Нравственные ценности – любовь к ближнему, бескорыстие, ответственность за любое начатое дело, добросовестность, честность перед людьми и перед собой – стабильны для Варвары, неизменны на протяжении всего описываемого жизненного пути. Так же стабильна глубокая духовность героини повести. В обществе же, наоборот, многие аспекты духовной жизни с течением времени претерпевают изменения. Например, отношение к родительскому дому. Если в годы молодости Варвары отчий

дом был святыней для всех членов семьи, то у подрастающего поколения, к сожалению, эта ценность постепенно утрачивается.

В 1981 году выходит повесть в письмах «Сороковой день». В эту повесть Крупин вкладывает много личного, и образ нарратора имеет автобиографическую основу. Автор стремится изобразить душевные переживания рассказчика и внутреннего преобразования человека, обретающего духовную опору в жизни, что требует сложного психологического рисунка. В связи с этим автор активно использует имитацию личных документов, а именно, письма, как один из ведущих приемов психологизма. Повесть «Сороковой день» состоит из тринадцати писем, которые рассказчик пишет своей жене. Каждое письмо – это небольшой очерк, посвященный определенной проблеме. При этом сохраняются традиционные для письма формулы: приветствие-обращение («Милая! Вечность не бывало со мной такого, чтоб я чуть не бегом спешил к бумаге» [3, с. 194]); прощание и подпись («На этой ноте и закончим... Засим, вятски говоря, остаюсь. Твой и пр...» [3, с. 237]). Письма не только передают ряд фактов, событий, произошедших с героем, но и его отношение к ним. Кроме того, все письмо наполнены глубоким чувством любви и нежности к адресату: «Ну, милая, беру подушку и иду спать... на печку. Приснись!» [3, с. 209]. Использование такой формы позволяет автору описать главного героя не только как журналиста, проводящего время в командировке, но и как думающего человека, заботливого сына, мужа, отца. В тексте видно личностное развитие главного героя, который тщательно анализирует происходящие с ним события и делает выводы о том, насколько верными и обдуманними были совершенные поступки.

В 1988 году Крупин пишет повесть «Великорецкая купель», впервые опубликованную в журнале «Наш современник» в № 4 за 1990 год. В 2014 году повесть включена в состав сборника «Железный почтальон. Рассказы о праведниках и грешниках». В этом издании, в отличие от издания 1991 года, повесть имеет подзаголовок «Повесть о праведнике». Сравнительный анализ текстов показывает, что изменений в плане содержания нет. В исключительных случаях автор делит длинные абзацы на несколько более коротких, корректирует пунктуацию (знаки препинания при цитации, прямой речи, постановка многоточия). Несмотря на то, что с 1988 до 2014 года Крупин проходит достаточно долгий путь самосовершенствования, меняется тематика произведений, автор не считает нужным вносить какие-либо серьезные коррективы в текст и в сборнике 2014 года ставит дату написания произведения – 1988 год. При этом авторское определение жанровой характеристики – «Повесть о праведнике» – акцентирует внимание на идейном содержании произведения. В повести «Великорецкая купель» на основе реалий перестроечного времени Крупин создает обобщен-

ный образ современного праведника – верующего, трудолюбивого, честного, искреннего, смиренного. Автор показывает, что такие люди есть, они среди нас и именно на них возлагает надежды в дальнейшем нравственном возрождении Родины.

Еще одно произведение, имеющее авторскую жанровую характеристику, – *роман-завещание* «Спасение погибших» (1989). По объему текст не очень большой и скорее соответствует жанру «повесть». Однако автор стремится изобразить человека в сложных формах жизненного процесса, в произведении охватывается судьба большого количества людей, связанных между собой жизнью Дома литработников. В романе «Спасение погибших» В. Крупин стремится максимально раскрыть и показать противоречия между творческим и рациональным началом. Мотив завещания развивается не только как часть содержания произведения, но и как одна из ведущих идей: завещание, т.е. завет, наказ современникам, которые забывают о значимости личной ответственности за свои поступки.

В 2013 году в сборнике «Пока не догорят высокие свечи...» В. Крупин публикует *повесть* «Дымка». По объему это небольшое произведение, более близкое к рассказу. Из повести читатель узнает о жизни небольшой вятской слободки Дымково, где до сих пор жива традиция изготовления глиняных игрушек. В центре внимания мальчик Федя Шумихин и его друзья: добрые, искренние, трудолюбивые. Слободка живет, придерживаясь традиций прошлого. Для В. Крупина это важно, это основа его мировоззрения как писателя-почвенника: жить, помня о своей «почве», истоках. Поэтому образ предпринимателя Петра Карпыча Котофеева, который готов предать традиции слободы, воспринимается контрастно. Основной конфликт повести становится противоречие между традиционным укладом жизни и новым, более современным, но отошедшим от истоков. У В. Крупина позиция однозначна: нельзя «продавать» прошлое ни в прямом, ни в переносном смысле.

Используя в творчестве авторские жанровые характеристики, В. Крупин стремится, прежде всего, с их помощью акцентировать внимание на наиболее значимых проблемах, которые затрагиваются в произведениях. Ни одно из предлагаемых писателем определений жанра в корне не противоречит традиционным литературоведческим подходам, но при этом позволяет лучше понять авторский замысел. Такие определения, как «повесть в письмах», «повесть в рассказах», уточняют сюжетную линию и подчеркивают уникальность каждой из частей-глав повести. Определения «роман-завещание» и «повесть о праведнике» скорее несут идейную нагрузку. В настоящее время писатель все чаще использует жанровые определения в качестве подзаголовков целых сборников: «Незакатный свет».

Записки паломника» (2007), «Время горящей спички (рассказы о церкви)» (2013), «Ввысь к небесам. История России в рассказах о святых» (2014), «Железный почтальон. Рассказы о праведниках и грешниках» (2014). Использование авторских жанровых характеристик для отдельных произведений в творчестве В. Крупина скорее исключение, чем тенденция.

Список использованной литературы

1. Крупин, В. Н. Будем как дети : рассказы, повести, роман / В. Н. Крупин. – М. : Худож. лит., 1989. – 318 с.
2. Крупин, В. Н. Избранное : в 2 т. / В. Н. Крупин. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 573 с.
3. Крупин, В. Н. Кольцо забот / В. Н. Крупин. – М. : Молодая гвардия, 1982. – 255 с.
4. Крупин, В. Н. Пока не догорят высокие свечи... : избр. проза / В. Н. Крупин. – М. : Смирение, 2013. – 416 с.

В.М. КАСЦЮЧЫК

Беларусь, Брэст, БрДУ імя А.С. Пушкіна

ФУНКЦЫІ ОНІМАЎ У ТВОРАХ УЛАДЗІМІРА ГНІЛАМЁДАВА

Онімы ў творах Уладзіміра Гніламёдава выступаюць галоўнай крыніцай характарыстыкі персанажаў, а таксама выражэння аўтарскай пазіцыі і задумы. Яны выконваюць розныя функцыі, што патэнцыяльна закладзены ў самім імені і прозвішчы.

Найбольш агульнай функцыяй онімаў выступае *функцыя ідэнтыфікацыі*, якая бачыцца ў тым, што ўласныя імёны здольны ідэнтыфікаваць, дыферэнцаваць, а таксама характарызаваць асобы.

Асобнай функцыяй можна лічыць *функцыю выдзялення і групойкі (класіфікацыі) персанажаў*. Так, імёны герояў з твораў У. Гніламёдава ўяўляюць сабой сістэму, асноўным аб'яднальным паказчыкам якой з'яўляецца форма імя – афіцыйная ці неафіцыйная. Заўважана, што многія запалонаўцы з рамана «Расія» часцей называюцца поўнай, афіцыйнай формай імя. Гэта найперш сям'я Платонавых, галоўных персанажаў: сам гаспадар *Ілья Аляксандравіч*, яго жонка *Афанасья*, старэйшы сын *Аляксандр Ільіч*. Аднак, зазначым, у згаданым рамана лёгка знайсці і кантэксты з поўнымі мадэлямі іменавання іншых, неасноўных персанажаў: *Сястра міласэрнасці Аляксандра Львоўна Талстая – дачка самога Льва Мікалаевіча* [2, с. 300]. *Аляксандр Ільіч Дутаў – атаман арэнбургскага і ўральскага казацкага войска* [2, с. 373]. Вылучаюцца таксама персанажы, якія пісьменнік звычайна надзяляе неафіцыйным імем: *Ванюшка Чапурных зайграў на лівенцы* [2, с. 378]. – *Дутаў казакоў вядзе факцічаскі супраць савецкай улады! – загаварыў раптам Фролка Фралоў* [2, с. 374].

Акрамя таго, у творах У. Гніламёдава выяўляецца супастаўленне па прыкмеце мастацкай значнасці персанажаў. Важныя літаратурныя героі валодаюць іменем, часта – цэлым радам варыянтных формаў імя: *Лявон Кужаль – Лявонка, Лявонцый, Леон, Лёня; Фёкла Платонава – Фяклуша, Фяколка, Тэля; Вася Платонаў – Васятка, Васіль, Базыль*. Згаданую варыянтнасць можна таксама праілюстраваць кантэкстамі: – *А Сашка-т Платонаў у Красную гвардыю пайшоў...* [2, с. 379]; *Усе ведалі, што ў Аляксашкі (так часам звалі Аляксандра Ільіча) адтэрміноўка, што ён хварэе на «нервенасць»* [2, с. 228]; – *Аляксашанька! – кінулася да сына Афанасья* [2, с. 335]. Другасныя ж персанажы звычайна маюць адну, нязменную форму імя (*Гаўрыла Швед, Пракоп Пахолка, Дармідонт Хлябіч*) або для іменавання ўжываецца толькі іх прозвішча (ураднік *Усыскін*, радавы *Баярынаў*, капітан *Нерабееў*, старшыня рэўкома *Пяцельнікаў*).

У творах У. Гніламёдава ўласныя імёны таксама рэалізуюць функцыю перспектывізацыі (пункту гледжання), паколькі могуць выражаць аўтарскую пазіцыю. Праз імя персанажа выяўляюцца розныя адносіны да яго – павага, абурэнне, пяшчота, гнеў, любоў. Пісьменнік, як правіла, выкарыстоўвае ў якасці дамінантага які-небудзь адзін варыянт імя героя, так ён пакрэслівае свае адносіны да персанажа. У рамане «Уліс з Прускі» У. Гніламёдаў называе свайго галоўнага героя – падлетка, пасля юнака, затым маладога чалавека – імем Лявонка. Думаецца, праз гэту памяншальна-ласкальную форму іменавання выяўляецца паважлівае аўтарава стаўленне да персанажа, улічваюцца такія станоўчыя яго якасці, як розум, кемлівасць, паслухмянасць, працавітасць, а таксама падкрэсліваецца працэс ягонага сталення.

Функцыю перспектывізацыі выяўляць уласныя імёны і тады, калі адлюстроўваюць адчужэнне ці блізкасць паміж персанажамі. Гэта звязана з выкарыстаннем розных варыянтаў імені, што ў творах У. Гніламёдава замацаваны за рознымі камунікатыўнымі сітуацыямі – нязмушанымі, бытавымі і афіцыйнымі:

Адчувала, што набліжаецца яе час, пра нешто думала, магчыма, вярталася ў думках да мінулага, успамінала.

Раптам паклікала:

– Лявонка!

У ласкавым «Лявонка» ён адчуў асабліваю цеплыню.

– Што, мамо?

– Сёмы год пайшоў, Лявонка, як мы тут... [2, с. 619].

Назаўтра, калі сонца ўжо высока паднялося і заглянула ў запыленыя акенцы падвала, пачалі выклікаць на следства... Падышла Лявонава чарга.

– Леан Кужаль! – прагучала ў прыадчыненыя дзверы падвала [1, с. 51].

Акрамя таго, у тэкстах пісьменніка праяўлены элементы стыляў – ад прастамоўнага і бытавога, дзе ўжытая форма імя падкрэслівае блізкасць стасункаў паміж персанажамі, да высокага, урачыстага, пры якім маюць месца афіцыйнасць, нават падкрэсленая строгаасць:

– А-а! Лявон! – пачулася з густой пары. – Як жыццё, кораіш?

Гэта быў Міша Касякін [2, с. 361].

– Лёня, – загаварыла Фёкла, – у вас дзіўны нейкі калодзеж – у ім няма вады. Чорная пропасць нейкая, без дна. Што там у ім – невядома [1, с. 31].

Суддзя паправіў акуляры на носе і абвясціў састаў суда, назваўшы прозвішчы падсудкаў, што прыйшлі разам з ім.

– Слухаецца справа, – пачаў ён, – аб абвінавачванні жыхаром вёскі Пруска гміны Ратайчыцкай павету Брэсцкага-над-Бугам ваяводства Палескага Гжэгажам Латушко сынам Яна жыхара той жа вёскі Пруска Лявона Кужаля сына Міхала ў самаўпраўным прысваенні памежнай часткі зямельнай уласнасці... [1, с. 220–221].

У сувязі з праяўленымі ў аўтарскіх тэкстах стылістычнай дыферэнцыяцыяй, рознымі камунікатыўнымі ўмовамі зносін, у аснове ўзнікнення якіх ляжыць працэс збліжэння ці адчужэння літаратурных герояў, якраз і выкарыстоўваюцца неафіцыйныя і афіцыйныя мадэлі іменавання персанажаў.

Сярод афіцыйных цікавасць выклікаюць трохчленныя найменні тыпу *Ілья Аляксандравіч Платонаў, Іван Іванавіч Мілягін*. Яны, як правіла, перадаюць значнасць асобы, падкрэсліваюць пэўны сацыяльны статус персанажа, яго матэрыяльнае становішча (багацце, заможнасць). Напрыклад, такая форма называння, як *Ілья Аляксандравіч*, засяроджвае ўвагу чытача на тым, што з Платонавым запалонаўцы лічыліся, адчувалі яго важнасць у грамадзе. Ён быў сапраўдным абшарнікам: *Ілья Аляксандравіч збываў збжыну цэлымі вагонамі (у вагон грузілі па тысячы пудоў). Прадаваў адразу чатыры вагоны жыта, восем – пшаніцы, тры – ячменю, чатыры – проса [2, с. 220].* Вядома ж, форма *Ілья Аляксандравіч* магла паказваць і на адносіны адчужэння, паколькі ў Запалонным назіралася выразнае сацыяльнае расслаенне: акрамя заможных і багатых гаспадароў, вылучаліся сярэднія і бедныя.

Поўная афіцыйная форма імя можа перадаваць і дыстанцыйнасць паміж удзельнікамі камунікацыі. Як правіла, асобы, якія не ўступаюць у размову, уводзяцца пісьменнікам у кантэкст праз поўную форму іменавання: – *Белагвардзейцы забілі вартавога, праніклі ў падвал і залажылі міну. Адбыўся выбух. Восем чалавек загінула, трыццаць – паранена. Прыскорбна! Новым упалнамочаным Самарскай ЦК прызнаны таварыш Ляплёўскі Ізраіль Маісеевіч [2, с. 395].* Такая форма называння

асобы з'яўляецца стылістычна нейтральнай: названы ў прыведзеным кантэксце чалавек невядомы і моўцу, і адрасату.

Афіцыйная форма прымальная і тады, калі суразмоўцы належаць да розных саслоўяў, сацыяльных груп з адрозным узроўнем жыцця. У гэтым выпадку праз згаданую форму таксама актуалізуюцца адчужальныя адносіны. Так, раненага Лявона Кужаля даглядала ў шпіталі дачка самога пісьменніка Льва Мікалаевіча Талстога. Гэта Лявону «цяжка было сабе ўявіць». *«Да хворых Аляксандра Львоўна ставілася не па-казённаму, а неяк вельмі ж чалавечна»*, – зазначае пісьменнік. Вядома ж, сястра міласэрнасці Аляксандра Львоўна Талстая называецца ў эпізодах толькі поўнай формай іменавання. Зрэшты, і яна выкарыстоўвае ў звароце да хворага таксама афіцыйную форму, тым самым падкрэсліваючы далікатнае, паважлівае стаўленне да чалавека:

– *Як вы сябе адчуваеце, Лявонціі Міхайлавіч?*

– *Крыху лепш, – усміхнуўся ранены* [2, с. 300].

У тэкстах У. Гніламёдава часам сустракаецца замена неафіцыйных мадэляў іменавання на афіцыйныя. Гэта адбываецца для выражэння адчужэння паміж персанажамі, выяўлення саркастычных, іранічных адносін да рэцыпіента:

– *Ну, што, Ілья Аляксандравіч, січас каго сплуаціруеш? – сустрэў яго Таццянка, усміхнуўшыся сваімі бяззубымі дзёснамі.*

– *Да што вы, Таццян Іванавіч! – паціснуў тоўстымі плячыма Ілья Аляксандравіч* [2, с. 406].

Пры вакатыўным ужыванні той ці іншай формы антрапонімы выяўляюць *фатычную падфункцыю*, служаць для наладжвання кантакту паміж персанажамі. Зварот па імені мае месца звычайна ў неафіцыйнай абстаноўцы, паказвае на блізкія адносіны паміж суразмоўцамі: – *Пелагея! – гукнуў ён. – Дай чаго паесці!* [2, с. 210].

У рамане «Расія» асабліва часта выкарыстоўваецца зварот па прозвішчы, усталяваны ў бальшавіцкім асяроддзі як афіцыйна-дзелавы. Як правіла, ён падкрэслівае сухія адносіны, цвёрдасць, рашучасць моўцы: – *Слаба яны, таварыш Малец, адбіваліся ад сваіх класавых урагоў* [2, с. 584]. Для наладжвання кантакту ўжываецца і само слова *таварыш*, што выступае своеасаблівым маркерам савецкай улады: – *Працаваць, таварышы, кожны дурань будзе – гэта не складана, а вось кіраваць – тут галава патрэбна! А галоўнае – класавы інстынкт!* [2, с. 544].

Часам афіцыйны зварот у паўафіцыйным асяроддзі, наадварот, дапамагае падтрымаць размову, кантакт з суразмоўцам. Сустрэўшы былога царскага афіцэра ў ролі ўчрадзілаўца, Лявон Кужаль звяртаецца да яго афіцыйна: – *Жывы, Апалон Апалонавіч, як бачыце. – Ён успомніў, што Нерабеева звалі Апалонам Апалонавічам. – Рука толькі вось крыху*

параненая – пасля той ночы... [2, с. 436]. Пасля сказаных слоў «капітан ажывіўся, відаць, таксама добра помніў тую ноч, калі ім было загадана правесці разведку боем».

Уласныя імёны раманаў У. Гніламёдава выконваюць і *функцыю стылізацыі* – наўмыснай імітацыі асаблівасцей анамастычнай сістэмы той ці іншай эпохі. Адметнасцю анамастыкону твораў выступае разнастайнасць мадэляў намінацыі, характэрных для мінулага часу. Так, пры царскай уладзе прускаўцы ведалі трохчленную афіцыйную форму называння, аднак выкарыстоўвалі яе абмежавана, для называння асоб, якія займаюць кіраўнічыя пасады. Прычым у нязмушаных бытавых зносінах на змену ёй прыходзіла іншая, звыклая для носьбітаў, мадэль іменавання: *Прускаўцы здаўна мелі ўласнага паліцэйскага, які жыве ў вёсцы. Называлі яго Канстанцін Цярэнцьевіч Дзванарык, па-мясцоваму – Канстанты* [3, с. 45]. Часта і ахвотна жыхары Прускі карысталіся стылістычна нейтральнымі двухчленнымі формамі называння: *Лявон Кужаль, Назар Хомка, Пракоп Пахолка, Павал Гальяш, Васіль Каленік, Мітрафан Давыдзюк* і інш. Для мясцовага насельніцтва такая форма іменавання была традыцыйнай, рэгіянальнай і ў той жа час нацыянальна спецыфічнай. Поруч з ёй мелі месца размоўныя, стылістычна афарбаваныя, зніжаныя формы: *Трахімка Хлябіч, Хвядзюшка Шпунт, Гэлька Відэрка, Грышка Латушка, Ясё Латушка, Верка Гагалюк, Цішка Пахолак*, часта важныя для перадачы эмацыянальна-экспрэсіўных адценняў маўлення. Размоўны характар маюць і такія намінацыі: *Волька Хомкава, Гэлька Відэркава, Луша Гальяшова, Ганна Васілішына*. Сустрэкаюцца таксама і прастамоўныя, грубыя формы называння: *Злева ад іх дзяўчаткі: Верка Гагалюк і Хрысціна Рапацюк – з суседняй Выгнанкі, прускаўская Груша Чапёрка па мянушцы Знайда (у полі нарадзілася), Гэлька Відэрка, якую за вочы называлі Гэлька Бочка, хоць Гэлька такой мянушкі і не заслужыла, бо была надзіва стройная, ружовашчокая дзяўчына* [3, с. 32].

Размоўная і прастамоўная мадэлі іменавання ствараюцца, як правіла, імёнамі-дэмінітатывамі, мянушкамі, гаваркімі прозвішчамі. Трэба сказаць, што да ліку матываваных адносяцца многія прозвішчы прускаўцаў. Так, адметным выступае прозвішча *Галёнка*, адносна паходжання якога ад дзеяслова *галиць* у рамане «Вяртанне» зазначаецца наступнае: *«Цырульня» па-ранейшаму, па даўно заведзенай традыцыі, працавала ў Аляксея Галёнке – зімой у хаце, летам на падворку* [1, с. 218].

Такім чынам, онімы ў раманах У. Гніламёдава выступаюць поліфункцыянальнымі моўнымі адзінкамі. Дзякуючы ім, рэцыпіент атрымлівае звесткі пра канкрэтнага персанажа, агульнае ацэннае ўяўленне пра яго, важныя для разумення літаратурнага вобраза, культуры жыцця народа ў пэўную гістарычную эпоху.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гніламедаў, У. Вяртанне : раман / У. Гніламедаў. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 429 с.
2. Гніламедаў, У. Расія : раман / У. Гніламедаў. – Мінск : Харвест, 2007. – 672 с.
3. Гніламедаў, У. Уліс з Прускі : раман / У. Гніламедаў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 382 с.

О.Н. КОВАЛЬЧУК

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

ЭЛЕМЕНТЫ КОЛЬЦЕВОЙ КОМПОЗИЦИИ В ЖАНРОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Т. НОВАКА «А КАК БУДЕШЬ КОРОЛЕМ, А КАК БУДЕШЬ ПАЛАЧОМ»

Т. Новак – замечательный польский писатель, известный прежде всего как представитель так называемой деревенской прозы. Однако его произведения затрагивают не только деревенскую тематику. Роман «А как будешь королем, а как будешь палачом» представляет жизнь Петра, главного героя, от его юности до зрелости, причем сюжет разворачивается как на фоне сельского быта, так и в условиях военных реалий и оккупации.

Читатель знакомится с Петром в первой главе романа, где тот предстает самым старшим хористом костела. Несмотря на возраст, только Петр с его голосом, по мнению органиста, может петь от лица распятого Христа, несущего Благовест архангела и пастуха, первым увидевшего Вифлеемскую звезду. Таким образом, Петр соотносится с чистотой, силой и своего рода уникальной ролью для местного сообщества.

К нему тянутся другие люди, что автор показывает, разворачивая перед читателем картину песен над рекой: «...jeśli mi się zdarzyło w świąteczne popołudnie usiąść nad rzeką i zaśpiewać, ze wszystkich domów po tamtej stronie wody wychodzili ludzie. Przede wszystkim dziewczęta i kobiety. Powolutku, żeby mnie nie spłoszyć... schodziły... nad rzekę... słuchały pogryzając jabłka papierówki i dymne śliwki. A gdy przestawałem śpiewać, nie wołały, nie prosiły o następną piosenkę, tylko rzucały na wodę zielone jabłka i żółte listki ziela pachnącego jak wtulone w sen ciało» [1, с. 5–6].

Но герою мало такого признания. Он бы хотел, чтобы ему досталось не обидное, а достойно отражающее его суть прозвище, потому что каждый рано или поздно его получает от односельчан, и оно остается с человеком на всю жизнь. Петру хочется, чтобы это было прозвище «Хитрый». Он сам себе его придумал, но, конечно, никто не знал об этом: «W tajemnicy przed wszystkimi, przed ojcem i przed matką, a nawet przed sobą, przezywałem się „Chytry”. Ładnie to brzmiało. ...Ale byłem niemal

pewien, że tego przezwiska nie otrzymam nigdy od wsi, albowiem nikt ze wsi nie wiedział i nie mógł wiedzieć, że można mnie tak przezwąć. A samemu sobie nie wypadło wymyślać przezwiska. Na to musiał wpaść ktoś ze wsi» [1, с. 7].

Далее героя ждут различные этапы взросления, он становится вполне зрелым, но еще не женатым человеком. Возможно, это как раз то время, когда он, определившись со спутницей жизни, получил бы и прозвище того или иного характера, и уверенность в завтрашнем дне, и определенное положение в сельском обществе. Но размеренный ход деревенской жизни прерывает разразившаяся война. Петра призывают в армию. Вместе с несколькими товарищами он отправляется на фронт. Один из друзей погибает. Позже двое оставшихся в живых парней после боя отстают от своего воинского подразделения и пытаются вернуться домой. Спустя некоторое время им это удастся, однако в округе хозяйничают оккупанты. Петр может вернуться в свой дом, а Моисей, его товарищ, ввиду своего происхождения этой возможности лишен. Ему приходится скрываться в лесу, живя в укрытии, напоминающем землянку. Петр украдкой приносит другу еду, но оставляет ее в условленном месте, а не возле убежища Моисея. Тем не менее одна из облав заканчивается для того смертью. Главный герой глубоко переживает случившееся, но ему тяжело примириться с произошедшими за последнее время переменами. Он ведет борьбу с оккупантами, будучи одним из партизан.

Участники сопротивления не живут в лесу, они отправляются туда на учения, остальное же время проводят в своих домах. Они знакомы с коллаборационистами, и тем, кто является пособником фашистов, могут вынести своего рода смертный приговор. Зачастую зачитывает вердикт и приводит в исполнение приговор Петр. Это не проходит для него бесследно. Всех убитых он помнит, не будучи в состоянии избавиться от мучительных навязчивых образов. С одной стороны, это потерянные друзья, будто бы жаждущие отмщения. С другой стороны, это лишённые жизни предатели. Конечно, односельчане догадываются о происходящем. В какой-то момент Петра пытается поддержать его возлюбленная Геля. Однажды она даже отправляется с ним на место расправы и после происшедшего пытается оправдать Петра: «Teraz już jesteście razem, Piotrusiu. A jak jesteście razem, to ja zabiłam tego policjanta. I twoje ręce są obmyte w wodzie... i nigdy nie dotykały żelaza ani rany w boku, ani połamanego kołkiem ciała i przybitego gwoździami do drzewa» [1, с. 300]. Девушка делает себя сопричастной и вспоминает образ Христа, говоря, что Петр не из тех, кто вершит казнь. Образ палача не впервые появляется в повествовании. До этого во время одной из встреч молодых людей девушка вспоминала фольклорный образ короля и палача, метафорически объясняя, что готова всегда быть рядом: стать королевной рядом с королем или, если избранник

окажется палачом, стать женой палача. Теперь же Геля поначалу берет вину на себя, но в развитии разговора переносит эту вину на одного из их умерших друзей, говоря, что он хотел убить предателя. При этом в ее представлении умерший чист, он желает добра влюбленным и потому забирает их вину: «*Za mnie i za ciebie zabił tego policjanta. A myśmy nikogo nie zabili. Bo nam nikogo nie wolno zabijać, żeby się nam nie urodziło, Piotrusiu, żeby się nam nie urodziło. No wiesz, Piotrusiu. Żebyśmy ani ty, ani ja, nie byli, nigdy nie byli, katami*» [1, с. 300].

Герои не хотят, чтобы над их потомками висело клеймо палача, однако Петру очень тяжело справиться с происходящим. Когда мать говорит ему, что его убийства кладутся виной и на нее, и на весь их род, и на Распятого, Петр отрицает это. Он не хочет ничьей ответственности и не хочет искупления даже от Бога. Тем не менее он не в силах самостоятельно противостоять колоссальной психологической нагрузке. Поначалу он создает в своем сознании собирательный образ некоего обобщенного лица, которое хочет убийств. В этом лице сочетаются все умершие: и его друзья, и казненные им предатели. Петр называет это лицо «Он». Иногда герой говорит другим людям о «Нем». Но его зачастую не понимают или понимают не так, как он предполагает. Во время исповеди перед свадьбой с Гелей священник прямо говорит герою, что слышал от других о том, что Петр убивает людей. Но в ответ тот все отрицает и сообщает, что это сделал «Он». Священник говорит, что все по-разному называют дьявольское начало и отвечает на пояснения Петра следующее: «*Ale ON, twój Stach, twój Mojżesz, nasz wikary i twój porucznik, już wtedy nie żyli, gdyś zabijał. Umęczeni, królują w niebiesiech. Więc nie mogli zabić. Tyś zabił przeto. W ich imieniu zabijałeś. Z nienawiści, z zemsty zabijałeś. I musisz się ukorzyć. I musisz powiedzieć: zabiłem. Tymi rękami zabiłem. Przebac mi, Chryste. Zabiłem*» [1, с. 341]. Петр не ощущает внутренней необходимости покаяния. Он осознает, что находится на грани сумасшествия, но не находит для себя выхода. Однако герой делает то, что ему сказал священник. Без собственного раскаяния, без принятия ответственности он все же вспоминает себя прежнего, более чистого. Автор иносказательно показывает это через образ хориста, поющего о Христе: «*Zobaczyłem siebie śpiewającego na chórze wielkopostną pieśń o tym krzyżu, do którego było przybite połamane kołkiem ciało*» [1, с. 341]. Тогда Петр сказал: «*Zabiłem. Wybacz mi, Chryste*» [1, с. 341]. Герой не в силах убежать от себя, поэтому только через осознание вины и покаяние приходит облегчение. В последней главе он говорит себе: «*Zabiłeś chłopie. Wszystkich, wszystkich rozwaliłeś. Tą ręką rozwaliłeś, przez którą, gdy ją przyłożyć do twarzy, ledwie widać słońce i daleki las, i pasące się w pobliżu konie. I to jest twoja ręka. I nie włożysz jej do ognia, nie obetniesz siekiera, nie obmyjesz jej w rzece i w święconej wodzie, nawet w otwartym boku*

nie obmyjesz» [1, с. 368–369]. Петр принимает весь груз вины на себя, чувствуя, что и кровью Христа, который прощает людям все грехи, грехов Петра не смыть. Герой пока не в состоянии принять прощение, но он больше не хочет обманывать себя, перекладывая ответственность на других. Он просит, чтобы все образы умерших не терзали его: «To proszę was, odejdźcie ode mnie, ty, Stachu, i ty, Mojżeszu, ty, poruczniku z końca wsi, i ty, wikary mieszkający koło plebanii u wdowy» [1, с. 369]. Но также он мысленно обращается к тем, кто хотел его оправдать, соглашаясь с предложенным Петром образом убийцы, собирательным «Он»: «I was też proszę, matko, Helu, kapitanie, Pawełku, odejdźcie ode mnie. I już nigdy nie mówcie mi, że to ON» [1, с. 369].

Теперь Петр иначе представляет себя. В первой главе ему хотелось быть самым хитрым в деревне, он мечтал, чтобы это стало его ключевой характеристикой. Но теперь его ключевой характеристикой стала роль палача или роль сумасшедшего. И все-таки после признания, сделанного самому себе, герой смирился с происшедшим: «Jak sobie to powiedziałem, przestałem się przejmować tym wszystkim, co gadano o mnie we wsi. Jakoż od bójkі na weselu wszyscy uważali, że zbzikowałem» [1, с. 369]. Кроме того, раньше люди, слыша голос Петра, подходили поближе. Теперь же они стремились скрыться, если понимали, что он близко: «Gdy szedłem przez wieś, schodzili mi z drogi, gdy ich spotykałem stojących na ganku, udawali, że rozmawiają z którymś z domowników» [1, с. 369].

Юные желания Петра сбылись, но не так, как он это предполагал. Когда у героя родился сын, он не мог взять его на руки, потому что боялся, что через руки, убивавшие людей, тому передастся что-то плохое. Он не хотел клейма палача для сына. Дедушка Якуб, желая оправдать молодого отца, говорит тому, что и он сам когда-то убивал. Но Петр видит разницу: «Wyście, dziadku, zabili na wojnie. Żołnierzy zabili ście. A ja musiałem zabijać z nienacka, z ukrycia. Musiałem przechytrzyć listonosza, sołtysa z zawody, policjanta. Do piero gdy ich przechytrzyłem, zabiłem» [1, с. 383]. Петр стал «хитрым», но при этом обрел статус палача. Когда-то он пел песни от лица Христа, теперь же его руки будто вынуты «z rąn w rękach i w nogach, z rozdartego boku» [1, с. 383]. Дедушка Якуб говорит о том, что и короли убивали, и даже Бог, карая, лишал жизни. Но слова о том, что Петр выполнял функцию «меча в руках Бога», не успокаивают героя. Только после своего рода символического очищения Петра, совершенного дедушкой, герой отваживается взять сына, олицетворяющего близость рая, на руки. Путь принятия ответственности, покаяния и прощения еще не пройден им до конца, но новая жизнь героя уже началась.

Список использованной литературы

1. Nowak, T. A jak królem, a jak katem będziesz / T. Nowak. – Warszawa : Czytelnik, 1972. – 387 s.

Т.Г. КОТЛЯРОВА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА В РУССКО-КАЗАХСКОЙ ТОПОНИМИКЕ

В последнее время в парадигму лингвистических исследований активно включаются вопросы, связанные с особенностями городского общения, с изменениями в функционировании типичных жанров городской речи, с отражением различных социологических и геополитических процессов в городских наименованиях; со спецификой языка средств массовой информации, городской рекламы и эпиграфики; с описанием названий городских объектов и с их переименованием. Все это в совокупности составляет культурный контекст современного города, являясь содержанием понятия «языковая среда». Для нас особый интерес представляет языковая среда новой столицы Казахстана, Астаны, сформированная отдельными разновидностями пространства города, которые выделяются вслед за М.В. Китайгородской и Н.Н. Розановой. Это и «открытое городское пространство (улицы), и городские объекты, связанные преимущественно с целеориентированной (нефатической) коммуникацией (административные учреждения, банки, поликлиники, аптеки, магазины, рынки, предприятия сферы обслуживания и др.)» [6, с. 105]. Исследуемые урбанонимы, будь то название самого города (астионимы), улиц (топонимы), торговых предприятий (эмпоронимы) или коммерческих объединений (эргонимы), образуют своеобразную «лексику города», которая, являясь частью эстетики города, отражает, в свою очередь, не только «языковой вкус эпохи», но и культурное сознание современного горожанина.

История самого города Астаны начинается около двух столетий назад. Его истоки ведут к северной ветке Великого шелкового пути, связывавшей Урал и Сибирь с Центральной и Средней Азией, где в 1830 году на реке Ишим, у брода Кара-Откель, было основано укрепление *Акмола*, получившее через два года статус города с названием *Акмолинск*. В 1961 году в связи с освоением целины и созданием Целинного края, куда входили все северные области Казахстана, Акмолинск был переименован в *Целиноград*. Мы разделяем мнение известного казахстанского краеведа и публициста А.Ф. Дубицкого о том, что астионим *Целиноград* стилистически маркирован, относится к высокому, торжественному стилю, и не только потому, что отражает важный период в жизни Казахстана. Словообразовательная структура имени собственного характеризуется употреблением корневой морфемы *град-*, неполногласное сочетание которой

свидетельствует о старославянском ее происхождении, что и является стилистическим маркером данного топонима. Отметим, что для славянской ойконимии это вполне закономерно, помимо морфемы *град-* частотным является корневой формант *город-* и производные от него (*Новгород, Звенигород, Вышгород, Спас-Городец, Городище* и др.).

Более чем через 30 лет, в 1992 году, городу вернули его историческое имя *Акмола*. В октябре 1997 года подписан указ об объявлении Акмолы столицей, а через год на географической карте мира появляется новое, броское, яркое и звучное имя *Астана*, вместившее в себя некий оттенок решительности, твердости и четкости. Именно поэтому из всех возможных вариантов – *Караоткель, Сарыарка*, (по одноименному урочищу), *Есиль* (по наименованию реки Ишим), *Казахстан* (по имени страны) – выбор был сделан в пользу топонима *Астана*, отличавшегося благозвучной фоникой на казахском, русском и английском языках, хотя в переводе на русский язык означавшего «столица».

Политические и социально-экономические преобразования молодой столицы Казахстана, обусловленные статусным изменением города, нашли естественное отражение в процессе переименования, прежде всего, проспектов и улиц, так называемых годонимов, которые являются основным структурирующим фактором современного контекста города.

Учитывая отраженные в городских топонимах приметы времени и историческую информацию, заключенную в них, обозначим и охарактеризуем этапы переименований улиц Астаны. Безусловно, первый этап относится к 20–30 годам XX века, ко времени становления города Акмолинска. Названия первых улиц отражали историю положения города и носили в основном объектный характер. Например: *церковь – Церковная, мечеть – Мечетная, базар – Базарная, тюрьма – Тюремная, управа – Управская, кладбище – Кладбищенская, почта – Почтовая, училище – Училищная*.

В честь празднования третьей годовщины Октябрьской революции в 1920 году переименованы следующие улицы: *Мало-Базарная – в Пролетарскую, Больше-Базарная – в Карла Маркса, Хлебниковская – в Октябрьскую, Церковная – в Ленина, Мещанская – в Гражданскую, Училищная – в Коммунистическую, Кладбищенская – в Делегатскую и т.д.* [1, с. 105]. Таким образом, возникшие в советскую эпоху все наименования были идеологизированными. Подобный принцип нашел отражение не только в переименованиях того времени, но и во многих названиях новых улиц, ранее не обозначенных на карте Акмолинска. Так появились улицы *Мира, Энгельса, Красная звезда, Заря* [2, с. 7].

Интересно проследить историю переименования одной из центральных улиц некогда провинциального городка. Так, до 1920 года главная улица называлась *Церковной*, поскольку с правой стороны к ней примыка-

ла площадь с Александро-Невским собором. О существовании еще в XVIII веке такой тенденции называть улицы по именам церквей писал П.В. Сытин, изучавший топонимику Москвы. В дальнейшем в целях увековечить память о великом вожде революции на территории бывшего Союза повсеместное распространение получил урбаноним *Ленин*, и центральная улица Акмолинска, бывшая Церковная, стала называться *улицей Ленина*. Свой третий облик эта улица обрела уже в годы независимости Казахстана, когда стала носить имя казахского просветителя и поэта *Абая*.

Второй этап переименований приходится на 60–80 годы и включает в себя немало информации об употреблении имени собственного в речевой коммуникации уже города *Целинограда*. «Ознаменование целинного подвига» нашло отражение в производных от онима целина. Это *проспект Целинников, Дворец целинников, микрорайон Целинный*. Многие названия улиц, присвоенные на данном этапе переименования, сохранили свою топонимическую ценность в речевой коммуникации сегодняшней Астаны. Например, *улица академика Бараева, улица чемпиона мира по классической борьбе Кажимукана*.

В этот же период *улицу Спортивную* переименовываю в *проспект Победы* в ознаменование 20-летия победы в Великой Отечественной войне, *улицу Коммунальную* – в *улицу 9 Мая*, которая сегодня, к сожалению, исчезла с лингвистической карты нашего города [3, с. 62]. В честь 30-летия Победы *улица Сенная* стала носить имя генерала Панфилова [4, с. 18–19]. Не остался незамеченным и юбилей Красного креста, результатом чего стало переименование *улицы Почтовой* в *улицу Красного креста* [5, с. 30]. Заметную роль в этот период формирования топонимической картины города сыграли факты истории и имена общественных деятелей, с ними связанные.

Причиной третьего этапа, обусловленного устранением идеологизированных, абсурдных и неблагозвучных топонимов советского времени, послужил факт возвращения городу его исторического имени – *Акмола*. Переименованиям подверглись 27 улиц и 3 микрорайона. Приведем некоторые примеры. Улица К. Маркса была переименована в *Кенесары*, Октябрьская – в *улицу Мухтара Ауэзова*, Делегатская – в *Сары-Арка*, Мониная – в *Ак жайык*, которая сегодня уже носит имя казахского писателя *Ильяса Есенберлина*, Сакко-Ванцетти – в *Букейхана*, Куйбышева – в *Торайгырова* и т.д. Наиболее востребованными в этот период становятся названия, образованные от фамилий в форме родительного падежа единственного числа. Этот период отмечен безусловной экспансией антропонимов.

Наконец, с появлением астеонима *Астана* наметился четвертый этап в переименовании столичных объектов. Именно в это время появляются наименования улиц, отражающие историческую память казахского народа,

языковой патриотизм (*Достық, Бейбітшілік, Тәуілсіздік, Үшқиян*).

Обобщая материалы по топонимике Астаны в исторической ретроспективе, отметим, что все годонимы распределяются на четыре основные группы: а) сохранившие исторические названия; б) возникшие в советскую эпоху и приведшие к утрате исторических названий; в) возникшие в советскую эпоху и допустимые как неидеологизированные; г) возникшие в советскую эпоху и предлагаемые к замене как абсурдные, не отражающие исторической памяти народа.

Процессы переименования в разной степени происходят на всем постсоветском пространстве и во всех разрядах имен собственных. Они представляются вполне закономерными в ходе социального переустройства жизни общества и наблюдаются на всех переломных исторических этапах. Сопоставляя процессы переименования улиц в российских городах и в Казахстане, должны отметить, что эти процессы в значительной степени разнятся. Главное различие, на наш взгляд, состоит в том, что в России объектам городского пространства возвращаются первоначальные, старые, исконные, часто дореволюционные наименования, «вытесненные в советское время из официальных городских номинаций» [7, с. 346], а в Казахстане, наоборот, им присваиваются новые имена, связанные с исторической памятью казахского народа.

В названиях улиц сегодня увековечены имена выдающихся казахстанцев, таких как *Сырым батыр, Исатай батыр, Василий Радлов* и др. В культурный контекст Астаны вернулись историко-географические и историко-культурные топонимы (*Бегазы-Дәндібай, Тоқырауын, Тесіктас, Созақ, Байырқұм, Ақсұмбе, Сарыкеңгір, Талды, Тайқазан*), традиционные народные понятия (*Аманат, Шашу, Алтыбақан, Бәсіре, Базарлық, Бастаңғы*), названия произведений музыкального творчества казахов (*Майдақоңыр, Бөзінген, Көкіл, Шалқыма, Дарабоз*). Все это придает городскому топонимическому пространству национальный колорит.

Вместе с тем в процесс переименования оказались вовлеченными и годонимы, носящие имена великих русских ученых М.В. Ломоносова, К.Э. Циолковского, Л.Н. Гумилева. И это при том, что в образовательном пространстве Астаны успешно функционируют и Казахстанский филиал МГУ имени М.В. Ломоносова, и Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева, а в средней школе на уроках физики по-прежнему изучают К.Э. Циолковского как основоположника современной космонавтики. Миграция части населения из Алматы в связи с переносом столицы объясняет появление в языковом пространстве Астаны таких урбанонимов, как *Алматинский район, Алматы, Гранд Алатау, Жетису, Рахат* и др., которые повторяют названия объектов прежней столицы Казахстана. Алматинцы автоматически переносят на рельефную организацию Астаны и специфику ландшафта южной столицы, в результате чего

актуализируются урбанонимы, связанные с указанием верхней и нижней частей города. Например: *жить вверху; магазин внизу; на углу Богенбая и Победы; улица Желтоксан выше Богенбай батыра*. Изучение пространственных представлений тюркских и славянских народов, которые реализуются в лингвистическом ландшафте города, на наш взгляд, имеет немаловажное значение, поскольку позволяет судить о формировании самосознания этносов и осмыслить ряд вопросов об особенностях коммуникации этнолокальных сообществ. Традиционным для астанинской эмпоронимии можно считать явление трансонимизации, т.е. переноса названия городов, государств на наименования торговых предприятий, например: «Туркестан», «Кокшетау», «Костанай», «Шымкент», «Алматы». Как правило, владельцы этих городских объектов торговли или ресторанного бизнеса являются уроженцами названных городов, переселившихся в Астану после переноса столицы.

Анализ топонимического пространства Астаны показывает, что формирование культурного контекста столицы Казахстана происходит как под влиянием осознанной, имеющей государственную поддержку языковой политики, так и стихийного речевого общения, отражающего полинациональный характер носителей городской культуры. В годонимии поликультурной столицы преобладают тюркизмы в отличие от эмпоронимов, где превалирует исконно русская лексика. В целом язык Астаны представляет собой сложную и весьма интересную сферу городской коммуникации, требующую специального и пристального изучения в рамках современных лингвистических исследований.

Список использованной литературы

1. Государственный архив города Астана. – Ф. 250. Оп. 1. Д. 3.
2. Государственный архив города Астана. – Ф. 32. Оп. 1. Д. 2.
3. Государственный архив города Астана. – Ф. 32. Оп. 8. Д. 71.
4. Государственный архив города Астана. – Ф. 32. Оп. 10. Д. 1205.
5. Государственный архив города Астана. – Ф. 32. Оп. 8. Д. 184.
6. Китайгородская, М. В. Современное городское общение: типы коммуникативных ситуаций и их жанровая реализация (на примере Москвы) / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация. – М. : Яз. слав. культуры, 2003. – С. 103–126.
7. Китайгородская, М. В. Современная городская коммуникация: тенденции развития (на материале языка Москвы) / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русский язык конца XX века (1985–1995). – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – С. 345–383.

Т.В. КРИВОЩАПОВА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

СТРУКТУРА И КОНЦЕПЦИЯ СПЕЦСЕМИНАРА «ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ»

Формирование представлений о жанрах в системном и теоретическом аспектах позволяет определить нагрузку каждого из них в историко-литературном контексте, особенности их функционирования в границах этой системы, создает условия для решения задач внутренней реконструкции жанрового пространства, которые постоянно обновляются. Работа со студентами будет тем более успешной, если они к начальному этапу работы в спецсеминаре уже обладают специальной подготовкой по курсу русского устного народного творчества (с элементами диахронической фольклористики), введения в литературоведение, истории русской литературы и основам культурологии. Основная цель спецсеминара состоит в том, чтобы представить основные литературные жанры, выделенные в отечественном и зарубежном литературоведении. Кроме того, спецсеминар должен приобщить студентов к сфере научного творческого исследования; углубить их знания по основам теории литературы; сформировать навыки, необходимые для дальнейшей самостоятельной профессиональной деятельности.

Как известно, теория литературных жанров имеет свою методологическую концепцию, свой язык терминов и категорий, свой способ осмыслить научную литературу (метод). До самого последнего времени университетского учебника (учебного пособия) по этому курсу не существовало, но его роль частично восполнял электронный учебник В.А. Пронина [2], в котором представлены общие вопросы курса, сведения о лирических жанрах, имеется литература к каждому разделу, задания для самостоятельной работы. Однако эпические и драматические жанры в этом пособии отсутствуют, что требует от студентов самостоятельных поисков и решений как по научной, учебной и справочной литературе, так и в сети Интернет. Но несколько лет назад на кафедре теоретической и исторической поэтики РГГУ было выпущено учебное пособие под редакцией Н.Д. Тамарченко [3], которое содержит развернутое изложение общих проблем теории жанров (первая часть), а также систематическую характеристику важнейших эпических, лирических и драматических жанров (следующие три части). Особое внимание уделяется историческому переходу от жанров канонических к неканоническим жанровым структурам и в этой связи – понятиям «жанровый канон» и «внутренняя мера жанра». По признанию авторов (а в их числе такие известные литературоведы, как М. Дарвин, В. Тюпа,

Д. Магомедова) такие жанры, как повесть, неканоническая поэма, рассказ, стихотворение в прозе и рассказ в стихах в учебном пособии рассматриваются либо впервые, либо с принципиально новой точки зрения. Для студентов предназначена и научная хрестоматия (в первую очередь ее раздел «Тип произведения») Н.Д. Тамарченко [4]. Поэтому в рекомендациях учитывается литература общего характера по теории жанров и жанровой системе (классические работы М. Бахтина, Д. Лихачева, Г. Поспелова, Н. Кравцова, М. Гаспарова и др.), справочная литература, а также обязательная и дополнительная литература к каждой конкретной теме, в том числе и малодоступная монография О.В. Зырянова «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» [1].

Жанр, как известно, является свойством, изначально присущим литературному произведению. Термин этот близок другому – как и «род», «жанр» имеет одинаковое основное значение: исторически сложившийся тип литературного произведения. В статье идет речь о функционировании спецсеминара «Теория литературных жанров», который ведется на втором курсе филологического факультета Казахстанского филиала МГУ имени М.В. Ломоносова с 2003 года. Однако эти рассуждения могут быть полезны и для преподавателей других вузов, так как курс может быть предложен в качестве одной из элективных дисциплин. Имеет смысл планировать его с целью использования в качестве начальной формы научно-теоретической подготовки студентов-филологов. Общеизвестно, что курс «Введение в литературоведение» как филологическая дисциплина и научное направление достаточно сложен, и вопросам жанрообразования в нем уделяется минимальное время. Поэтому студент в процессе коллективной и индивидуальной работы в спецсеминаре должен, в первую очередь, усвоить идею о том, что современная наука базируется не только на содержательных знаниях, но иногда имеет смысл использование и количественных характеристик для определения места того или иного жанра в литературной традиции. Последнее обстоятельство иногда позволит уяснить расстояние между двумя жанрами в жанровом пространстве, а оно, по словам В.Н. Топорова, «должно характеризоваться такими критериями, как степень его дифференцированности, степень глубины (расстояние между наиболее или наименее специализированными жанрами в терминах различительных признаков), степень гибкости (количество жанров, способных к передаче данного содержания, проблема синонимии) и т.п.» [5, с. 8–9].

В связи с тем, что этот спецсеминар проводится на втором курсе, в его задачи входит выработка у студентов умения видеть и формулировать в жанровом аспекте исследовательскую проблему; находить пути и методы ее решения; подбирать и использовать научно-исследовательскую литературу; отражать этапы работы в разных

жанровых формах научного исследования – в виде плана, конспекта, реферата, тезисов, доклада, истории вопроса, первой курсовой работы; правильно оформлять библиографический аппарат исследования; овладевать научным стилем устной и письменной речи; выступать с сообщениями и докладами, отвечать на вопросы, аргументированно отстаивать свою точку зрения; обсуждать и оценивать устные выступления сокурсников и их письменные работы.

Основной объем материала изучается на семинарских занятиях, целью которых является не только подготовка к будущей научной работе, но и обучение основным формам научных исследований по литературоведению. Методическая работа преподавателя направлена на осуществление контроля за самостоятельной работой студентов (индивидуальной работой над научной темой, чтением, конспектированием, реферированием литературы). Итоговый контроль (аттестация или зачет) в 3-м семестре осуществляется в форме оценки доклада по теории и истории вопроса, а также участия в обсуждении других студенческих докладов; в 4-м семестре – в оценке доклада на конференции молодых ученых «Ломоносов» и итоговом выступлении по материалам курсовой работы. По курсовой работе выставляется дифференцированный зачет. Критерии ее оценки следующие:

- 1) соответствие выбранной теме;
- 2) логичность изложения, элементы научных исследований;
- 3) стиль изложения;
- 4) ссылки на источники и исследования.

Содержание учебной дисциплины включает следующие основные разделы:

1. Введение в литературоведческое исследование. Характеристика тематики и проблематики семинара. Основные методы литературоведения – исторический обзор и современное состояние. Сравнительные возможности разных методов применительно к тематике и проблематике семинара. Обзор основной литературы по теории литературных жанров.

2. Виды и этапы научного исследования. Этапы научного исследования (выдвижение рабочей гипотезы, составление плана и т.д.). Работа с библиографическими источниками: поиск и отбор научной литературы и материалов; конспектирование, реферирование, библиографический обзор. Цитирование. Оформление сносок и списка литературы. Характеристика научного стиля. Требования к содержанию и структуре научного текста. Жанры научного исследования, их использование в спецсеминаре.

3. Основные теоретические понятия и проблемы спецсеминара. Характеристика основных категорий, связанных с научной проблематикой семинара (тип произведения, литературный род, жанр). Категория жанра

в современном научном изучении. Обзор основных теоретических работ по теории жанра.

4. Библиографический обзор по темам. Сообщения студентов. Характеристика изученных материалов и научно-исследовательской литературы. Реферативное изложение основных работ. Сопоставление различных точек зрения. Обоснование применимости найденных источников в собственном исследовании. Обсуждение сообщений: широта и полнота обзора, аргументированность оценок, глубина понимания исследовательских концепций, логика и композиция сообщения, стиль изложения.

5. Задачи и направление исследования. Сообщения студентов. Выбор темы. Формулирование целей и задач исследования. Рабочая гипотеза. План и структура работы. Методология и методика анализа. План-конспект и тезисы будущего доклада. Обсуждение: глубина и осмысленность исследовательских задач, степень творческой самостоятельности, адекватность методологии, логичность структуры, стиль изложения.

6. Научные доклады по темам. Рецензирование и обсуждение студенческих докладов: доказательность выводов, обоснованность научных результатов. Владение навыками исследовательской работы. Методология и методика исследования. Композиция, язык, стиль доклада. Соблюдение жанровых требований научного доклада. Дискуссия по проблематике доклада.

7. Сообщения студентов по процессу написания курсовой работы. Формулирование основных положений курсовой работы с учетом результатов обсуждения научного доклада. Композиция работы. Предполагаемые научные результаты и выводы. Обсуждение содержания и построения работы, стиля сообщения.

8. Защита курсовой работы.

Основная роль в спецсеминаре отводится самостоятельной деятельности студентов, ведь он посвящен обучению их основам научной работы. От каждого студента требуется создание индивидуального научного продукта – доклада, курсовой работы. Поэтому и перечень заданий для самостоятельной работы студентов включает:

1. Индивидуальные сообщения по проблематике спецсеминара.
2. Реферирование научных статей по теории литературных жанров.
3. Анализ художественных текстов в жанровом аспекте.
4. Составление библиографического списка литературы по теме исследования.
5. Аннотирование работ по теме исследования (по выбору студента).
6. Конспектирование теоретических и историко-литературных работ.
7. Составление плана и написание тезисов доклада.
8. Написание текста доклада.

9. Выступление с докладом на конференции молодых ученых «Ломоносов».

10. Создание на основе доклада курсовой работы.

11. Защита курсовой работы.

Формат доклада о жанровой природе литературного произведения (не более 7 минут):

1) хэндаут около 2 страниц (в печатном и в электронном виде – на адрес преподавателя либо презентация PowerPoint;

2) заголовок, указание фамилии автора;

3) общая информация: название, рамочные компоненты и т.д.;

4) творческая история произведения;

5) интерпретация жанровой природы текста в формальном и содержательном аспектах;

6) для эпических и драматических текстов – сюжет, композиция, проблематика, система образов;

7) интерпретация текста в современной автору и современной нам литературной критике. Привести примеры;

8) яркие литературные особенности произведения – тропы и фигуры. Привести примеры;

9) список использованной литературы;

10) не позднее, чем за 2 дня до доклада необходимо прислать на адрес спецсеминара хэндаут доклада или презентацию; желательно, чтобы при наличии хэндаута докладчик распечатал его текст и принес хотя бы по 1 экземпляру на двух студентов.

Формат реферата о научной статье или монографии (3 страницы):

1) заголовок, указание фамилии автора. Реферат должен быть обязательно представлен и в печатном, и в электронном виде (на адрес преподавателя);

2) общая информация о статье или монографии: фамилия автора, название и т.д.;

3) время и место публикации;

4) основные положения статьи или монографии – перечень и комментирование поставленных проблем;

5) общая оценка реферируемого издания.

Примерная тематика курсовых работ:

1. Жанровая природа мемуарной литературы (по выбору студента).

2. Эпистолярный роман Ф. Достоевского «Бедные люди» в контексте его личной переписки.

3. Дневник писателя как жанровая форма (Ф.М. Достоевский, З.Н. Гиппиус, И.А. Бунин – по выбору студента).

4. «Дневник» Марии Башкирцевой как форма женского письма.

5. «Записки юного врача» Михаила Булгакова (жанровый аспект).
6. Жанровая природа романа Е.И. Замятина «Мы».
7. Анекдот как претекст в поздних новеллах Е. Замятина.
8. Трансформация житийного канона в «Преподобном Сергии Радонежском» Б. Зайцева.
9. Рассказ Б. Зайцева «Сон»: лирико-эпическая полифония.
10. Жанровые признаки в поэзии русского имажинизма (С. Есенин, А. Кусиков – по выбору студента).
11. Особенности романного жанра в XX веке (Г. Газданов. «Пробуждение»).
12. Проблема жанра литературной биографии (Б.К. Зайцев – «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»; В. Вересаев – «Живая жизнь», «Живой Пушкин», «Гоголь в жизни» – по выбору студента).
13. Письмо как внутренний жанр в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь».
14. Жанровая полифония творчества И.А. Бунина.
15. Вопросы жанрообразования в цикле И.А. Бунина «Темные аллеи».
16. Художественное время и пространство в новелле.
17. «Ложная» развязка в романе.

Кстати, в учебном плане направления «Филология» МГУ курс «Теория литературных жанров» включен и в раздел дисциплин по выбору студентов и завершается экзаменом. Поэтому предложенный список литературы включает основные классические и современные издания по этой проблеме.

Список использованной литературы

1. Зырянов, О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург, 2004.
2. Пронин, В. А. Теория литературных жанров [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В. А. Пронин. – М., 1999. – Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/vyходn.htm>. – Дата доступа: 20.01.2016.
3. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студентов учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин [и др.] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2012. – 256 с.
4. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс] : хрестоматия для студентов филол. фак. / авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 1999. – 286 с. – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr.html>. – Дата доступа: 20.01.2016.
5. Топоров, В. Н. Система жанров [Электронный ресурс] / В. Н. Топоров. – Режим доступа: http://diction.chat.ru/sist_zha.html. – Дата доступа: 20.01.2016.
6. Кравцов, Н. И. Система жанров русского фольклора / Н. И. Кравцов // Проблемы славянского фольклора. – М., 1972. – С. 83–103.
7. Кузнецов, Илья. Проблема жанра и теория коммуникативных стратегий нарратива [Электронный ресурс] / Илья Кузнецов // Критика и семиотика. – 2002. –

Вып. 5. – С. 61–70. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5kuznetsov.htm>. – Дата доступа: 20.01.2016.

8. Литературный энциклопедический словарь. – М. : Совет. энцикл., 1987.

9. Лихачев, Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы / Д. С. Лихачев // Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1986. – С. 79–95.

10. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1978. – Режим доступа: <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/index.htm>. – Дата доступа: 20.01.2016.

11. Поспелов, Г. Н. Типология литературных родов и жанров [Электронный ресурс] / Г. Н. Поспелов // Введение в литературоведение: хрестоматия : учеб. пособие / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. – 4-е изд., перераб. и доп. – М., 2006. – С. 387–395. – Режим доступа: <http://tezaurus.oc3.ru/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&pag=10>. – Дата доступа: 20.01.2016.

12. Поспелов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Высш. шк., 1978.

13. Поспелов, Г. Н. Лирика: Среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.

14. Стенник, Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник // Рус. лит. – 1972. – № 4. – С. 93–101.

15. Чернец, Л. В. Литературные жанры: проблемы теории и поэтики / Л. В. Чернец. – Л., 1982. – С. 100.

16. Чернец, Л. В. О функциях литературного жанра / Л. В. Чернец // Серия литературы и языка. – 1979. – Т. 38, №6. – С. 543–549.

17. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы / О. М. Фрейденберг. – Л., 1936 (или более позднее издание).

Р.Г. КУЛИЕВА

Азербайджан, Баку, Бакинский славянский университет

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ОСМЫСЛЕНИИ ЛЬВА ШЕСТОВА

Лев Шестов (1866–1938) – яркий представитель русского экзистенциализма, автор блестящих литературно-критических исследований в русской литературе, удивительным образом соединил в своём творчестве литературу с философией. Это роднит его с Н.А. Бердяевым. Собственно экзистенциалистом его назвал именно Николай Бердяев, видя в нем близкого по духу мыслителя. Они соприкасались, прежде всего, в поисках смысла жизни и оба были представители киевской интеллигенции. Киев роднил их не только тем, что они родились в этом городе, но и особым свободолобием и независимостью взглядов, столь характерных для Малороссии.

Не случайно темы первых статей – вопрос о совести и Гамлет Шекспира. В творчестве Шекспира проблема чести, совести – одна из важных. Шекспир, как отмечает Л. Шестов, его первый учитель.

В произведениях 1900–1905 годов наблюдаем перелом в идеях Шестова. Эти перемены обусловлены не только влиянием Шекспира, но и

эзотерическим содержанием Каббалы, а также влиянием Ницше: «Добро – братская любовь, – мы знаем теперь из опыта Ницше, – *не есть Бог*. “Горе тем любящим, у которых нет ничего выше сострадания”. Ницше открыл путь. Нужно искать того, что *выше* сострадания, *выше* добра. Нужно искать Бога» [7, с. 133]. Поэтому книга «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» стала второй поворотной в пересмотре системы ценностей. Эта *«онтологизация добра*, – по мысли В.Л. Курабцева, – ошибочна и для отдельного человека, и для человечества. Главная Ценность – не добро, а Путь к настоящему Богу, Богу-Жизни, которого Ницше условно назвал «Дионисом». Шестов идёт к **онтологизации** не добра, а **реального и таинственного мира, человека, жизни души, живого Бога**» [2, с. 130]. Так он пришёл к опровержению традиционной морали, построенной на христианских ценностях. Он раскрыл несостоятельность всех философских систем, как классических, так и новых – от позитивизма до марксизма и утилитаризма.

Лев Шестов был одарён литературно: писал рассказы и стихи, поэтому в литературно-критических статьях его нет академического анализа, но есть интуитивное познание духовного мира личности писателей и философов. С другой стороны, он, отвергая пиетет и преклонение перед великими именами, не принимал философствование, проповеди.

В 1899 году выходит книга «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь)», а в 1902 году – «Достоевский и Ницше (философия трагедии)». И здесь так же, как во всём творчестве, Лев Шестов снимает благоговение перед великими именами, чуть ли не возведёнными ещё при жизни в ранг святых. Это не значит, что его главной целью было развенчание нимба святости. Он понимал, что созданные ими великие произведения заранее их оправдывают, но даже не взирая на это, правда о них, это не наказание, а наоборот, награда за их талант. Он как бы пробивается к их личности через маску признания и канонизации.

Зачем нужна ему эта демистификация? По Шестову, мифы и легенды окружают нас постоянно. Необходимо проснуться и называть вещи своими именами. По существу, Шестов борется, как сказал бы Бодрийар, с симулякрами. Для этого нужна была большая смелость и решительность и, разумеется, потребность постижения истины. При этом он полагался на важные для него положения, прежде всего, неустойчивости бытия и власть влияния и давления на человека общепринятых стереотипов и правил. Поэтому свобода индивидуального существования свободы воли, как сказали бы Шопенгауэр и Ницше, так много значила для него.

Эти темы впервые были подняты А. Пушкиным, Ф. Достоевским, Л. Толстым, и, по мнению Шестова, они, не боясь, ходили по краю пропасти и даже заглядывали в неё без страха. Ибо для них очень важно было

дойти до истины. О А. Чехове Лев Шестов писал на протяжении всей жизни. Он единственный из писателей оказал на Шестова очень сильное влияние. Они совпадали, прежде всего, в понимании гуманизма, в отношении к человеку и неизвестности, которое ждёт каждого из нас, в осторожном подходе ко всякого рода идеям и мировоззрениям. Как удачно выразился Владимир Лашов, «Шестов и Чехов работали не в параллельных мирах, а в единой системе координат» [3]. По мнению последнего, и Шестов и Чехов подходили к человеку с позиций ренессансной культуры, помещая его в центр не только жизни, но и всего бытия. Как писал Чехов в рассказе «Дом с мезонином», «к явлениям, которых я не понимаю, я подхожу бодро и не подчиняюсь им. Я выше их. Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звёзд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным, иначе он не человек, а мышь, которая всего боится» [6; с. 180]. В статье «Творчество из ничего» (1905), представленной в сборнике «Начала и концы» [8, с. 1–68, с. 197], Шестов осмысливает творчество писателя в русле литературной критики того времени как певца безнадежности и пессимизма. Он полагает, что правду о писателе можно говорить только после смерти, ибо при жизни его «ни один исследователь не дал подлинной оценки творчества Чехова, ограничиваясь лишь «общими местами и избитыми фразами»» [8, с. 1]. И.А. Бунин считал эту работу лучшим из всего, что было написано до этого о Чехове. Восторженно она была принята и Андреем Белым.

Совершенно иное отношение у Шестова к И.С. Тургеневу. Шестов называет его «одиноким звездой в плеяде русских писателей». Вместе с тем, его отношение к писателю не столь однозначно: «Тургенев был образованнейшим, культурнейшим из русских писателей. Почти всю жизнь свою он провёл за границей и впитал в себя всё, что могло дать западное просвещение... Он глубоко верил, что только знание, т.е. европейская наука, может открыть человеку глаза на жизнь и объяснить всё, требующее объяснения» [9, с. 55].

Вновь обращаясь к драме «Иванов», трагедии этого героя, Шестов называет Чехова «advokatus diaboli» (адвокатом дьявола) [8, с. 90]. Всюду его герой сеет разрушение и гибель, но Чехов, не зная, что делать с таким человеком, завершает его жизнь шаблонно – Иванов стреляется на виду у всех. Дядя Ваня – герой этого же ряда. То, что они говорят прилюдно, в отчаянии, знают все, ибо через это прошли многие чеховские персонажи. Их жизнь он называет «молчанием кладбища» [8, с. 92].

Вклад Шестова в литературу и философию особенно проявился в эмиграции. Это свойство его В.Л. Курабцев охарактеризовал как способность «...открывать **тайну** живого человека-мыслителя. Достоевский открывал душевную и идейную тайну *любого* человека (неинтересных людей

для него не существовало) и выражал ее художественно-пронзительно; Фрейд – тайну бессознательной части психики *любого* человека, связанную с Эросом и Танатосом; а Шестов – тоже *глубинно-психологически* (а также *эзотерически*) и *герменевтически* – тайну *живого мыслителя* (философа, писателя, богослова, апостола, пророка, святого). Тайна потому и тайна, что скрывается, или тщательно скрывается, или не осознаётся ее обладателем (заблокирована). Тайна мыслителя – нечто глубоко интимное, часто трагическое; часто – великая надежда или очень значимая мечта. Можно понять Шестова и так, что личная тайна мыслителя – это метафизическая тайна, иногда являющаяся в виде откровения от Бога, или неизъяснимой и даже самим человеком не признаваемой веры («самого важного» Плотина)» [2, с. 137].

В «Апофеозе беспочвенности» (ч. II, с. 33) он называет Достоевского адвокатом дьявола (Достоевский – *advokatus diavoli*) [9, с. 156]. Такое определение было вызвано тем, что Достоевский, как и Ницше, не любил протестантизма. Шестов считает, что если бы русский писатель ознакомился с учением Лютера, он понял бы своё заблуждение, связанное, прежде всего со словом протестанство, которое Достоевский связывал с протестом. Шестов, раскрывая утверждающее начало протестантизма, указывает, что протест был направлен против разрушающего начала католичества, «во имя положительных идеалов». Он приводит в пример чудовища инквизиторских судилищ и ненормальность жизни католических монахов, которые от аскезы переходили к жуткой разнузданности, против чего и восстал Лютер и пол-Европы пошло за ним. В этом заслуга Лютера и перед Европой и перед историей. Достоевский выступает против лютеранства, а Владимир Соловьёв называет его пророком. По Шестову, прав не Соловьёв, а Н.К. Михайловский, называвший Достоевского «жестоким талантом» и «кладоискателем»: «Достоевский искал кладов, в этом более не может быть никакого сомнения, и молодому поколению, выступающему под флагом благочестивого идеализма, приличнее было бы сторониться старого кудесника, в котором только при большой близорукости или совершенной житейской неопытности можно не разглядеть опасного человека, чем избирать его в свои духовные вожди» [9, с. 158]. В этой же книге, сравнивая Достоевского с Ницше, Шестов называет их «обратными симулянтами»: «Они притворялись душевно здоровыми, хотя были душевно больными. Они хорошо знали, что больны, но проявляли свою болезнь лишь в той мере, в которой чудачество сходит ещё за оригинальность. С чуткостью, свойственной всем, находящимся в постоянной опасности, они никогда не переходили за известную черту. Топор гильотины общественного мнения всегда висел над ними: стоило бы только неловким движением зацепить верёвку, и казнь совершилась бы сама собой. Но они

умели уберечься от лишних движений» [9, с. 75–76]. Однако отношение к писателю не было столь однозначным. В книге «На весах Иова» (1929) он считает Достоевского своим учителем, ибо он сам, как и великий писатель, боролся с разумом. Достаточно перечня статей Шестова, посвящённых Льву Толстому и Фёдору Достоевскому: «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» (1900), «Достоевский и Ницше» (1903), «Апофеоз беспочвенности» (1905), «Начала и концы» (1908), «Potestas clavium. (Власть ключей)» (1915), «На весах Иова» (1929), «Афины и Иерусалим» (1938).

Отношение к этим двум гениям было, с одной стороны, двойственным, с другой – весьма критическим. Объяснялось это тем, что при всём своём гениальном прозрении, оба писателя считали себя пророками, что было для Шестова неприемлемым. Иван Тургенев и Иван Гончаров, будучи столь же гениальны, как Диккенс и Бальзак, занимавшие передовые позиции соответственно в английской и французской литературах, на своей родине были отодвинуты на задний план. Так, Достоевский уделял издаваемым им журналам столько же времени, что и творчеству, ведя жёсткую полемику с оппонентами. Толстой же, отрёкшись от творчества после «Анны Карениной», выбрал роль моралиста, ибо для него власть над людьми преобладает над всеми благами мира. Шестов считает, что Толстой пророчествовал прежде всего из-за своей боязни жизни и недоверия к жизни. Та любовь, о которой он говорил, ничего общего не имела с любовью к ближнему. В обычной жизни любовь приводит к построению семьи, рождению детей. Толстой же видел в этом соблазн, грех, искушение и от этой опасности бежал, стремясь найти выход в морали. Более того, Толстой эту мораль стремился навязать всем, сделать её общеобязательной. Высокой нравственности пытался достичь и Достоевский, стремясь видеть в женщине только человека, и, как пишет Шестов, «доуважался до того, что не мог видеть равнодушно ни одной женщины, как бы безобразна она ни была. Фёдор Карамазов и его история с Лизаветой Смердящей, – в чьей ещё фантазии могли родиться такие образы?» [9, с. 126]. Что же касается читателя, для него интересны не столько добродетели, сколько их пороки, послужившие, как и у Пушкина, источником их творчества. Чем больше Достоевский говорил о нравственности и уважении к женщине, тем больше он испытывал даже к самой безобразной сладострастие. Мораль всегда смеётся над человеком и жизнью. Поэтому всякий мыслящий человек не великан, а карикатурно беспомощен и растерян в реальной жизни. Именно поэтому были убиты на дуэли А. Пушкин и М. Лермонтов, именно поэтому Л. Толстой пришёл к мысли о невозможности любви к ближнему, а Ф. Достоевский и А. Чехов стали адвокатами дьявола, как называл их Шестов. Именно поэтому сошёл с ума Н. Гоголь и разочаровался в жизни

И. Тургенев. Это продолжается и в русской литературе XX века, что видно из статьи Льва Шестова «Поэзия и проза Фёдора Сологуба» (1909).

Пушкин для Шестова был величиной не только поэтической и интеллектуальной, но «глубокой и тонкой натурой, самым умным русским человеком» [10, с. 60]. Последнее для него важнее, чем быть талантливым писателем, ибо писателей много, даже талантливых, а «умных, благородных, смелых людей так мало» [10]. Он никогда не учительствовал, никогда не старался быть умным, ибо был настолько умным, что понимал всю глупость стремления казаться, а не быть. Он не стремился показать себя всезнающим, ибо понимал парадоксальность и непредсказуемость жизни. Не хотел быть пророком и мудрецом, поскольку нет незыблемых, вечных истин. У Толстого мораль была на первом месте. Он «не может простить Пушкину его распутной жизни и даже для приговора не считает нужным обращаться к Судьбе за её согласием. У Толстого мораль достаточно сильна, чтобы справиться даже с таким великаном, как Пушкин, и обходиться без всяких союзников. У Толстого мораль всегда крепнет, когда ей предстоит большое дело. Слабого, склонного к уступкам противника она сейчас же без долгих разговоров милует и освобождает от ответственности, но зато она никогда не прощает гордости и самоуверенности. Если бы приговоры Толстого приводились в исполнение, – давно были бы уже разрушены все памятники, поставленные Пушкину» [9, с. 124]. Толстой в творчестве раскрывал текучесть характера и ни одну истину не считал окончательной, в жизни же реальной, своей, он считал себя пророком, противореча самому себе. Пушкин добровольно отказался от власти проповедовать, ибо в жизни границы добра и зла, правды и неправды очень зыбки.

Шестов полагает, что смерть Пушкина своевременна, и в этом повторяет мысль Владимира Соловьёва, высказанную им в статье «Судьба Пушкина» (1897). Послав Пушкину своевременную смерть от пули Дантеса, Провидение спасает его от ореола маститости и грима мудрости. Толстой этого бремени славы не выдержал и сам стал торопить свой конец. Поневоле вспоминаешь библейскую фразу, высказанную Соломоном: «Во многой мудрости многая печали, кто умножает знания, тот умножает скорбь!» Эту вселенскую печаль не выдержал Достоевский. Спаслись от неё Лермонтов и Ницше.

Разумеется, вдохновение поднимает поэта над реальной жизнью, из бытия он переходит в инобытие. Это раньше всех показал Гоголь. Потому его книги до сих пор загадочны. Они как замороженное царство, присмирившее перед необходимостью. Он так же, как Достоевский, может быть ещё мучительнее, страшился разума. Он силился, как Вий, открыть глаза, но не смог и, отдавшись в руки своего духовного палача отца Матвея, стал уничтожать свои творения. Это было беспощадное самоистязание и,

наверное, «...этот неслыханный духовный аскетизм «нужнее», чем его дивные литературные произведения» («На весах Иова. Странствие по душам // Шестов Л. Собр. соч. В 2 т. Т. 2. М. : Наука, 1993). Шестов соглашается с Пушкиным, что не Россию изображает Гоголь в этих страшных фантазмагориях, а самого себя. Оттого он погружается в хаос и безумие. Отсюда и полёт фантазии. Только немногие, считает Шестов, понимают, что проживаемая ими жизнь – это не жизнь, а смерть. Их силы хватает на то, чтобы выскакать из могил и тревожить всех [10, с. 50–51].

Не боясь головокружения, Гоголь подходил к крайней черте, чтобы заглянуть в пропасть (от которой отшатнулся даже Толстой). Шестов пишет: «Ему нравилось на мгновение наклонить голову над пропастью и испытать жуть головокружения: он был уверен, что, когда захочет, отведёт глаза от пропасти» [10, с. 106]. Но Гоголь забывал: когда вглядываешься в пропасть, то и пропасть вглядывается в тебя.

В 1929 году Шестов публикует работу «На весах Иова», где вновь поднимает пушкинский вопрос о величии и ничтожности поэта. Почему писатель не может быть творцом истины? Потому что он обыкновенный человек с обычными заботами. Когда же его призывает муза, он устремляется к дивной красоте, которую видит в простых вещах, пропущенных обыденным сознанием. Именно поэтому Пушкина называют солнцем русской поэзии. Никто так совершенно не выразил восторг бытия и вместе с тем уныние и разочарование. Внутренняя гармония Пушкина заключалась в том, что для него в жизни «не было ничего безнадежно дурного. Даже больше: всё было для него пригодным. Хорошо согрешить, хорошо и раскаяться. Хорошо сомневаться – ещё лучше верить <...> Пушкин умел плакать, а кто умеет плакать, тот умеет и надеяться» [9, с. 14].

В первой части «Апофеоза беспочвенности: Опыт адогматического мышления» Лев Шестов, размышляя о судьбах России и Европы, пишет, повторяя слова Тургенева: «Поскребите русского, и вы найдёте татарина. Культурность – наследственный дар, и сразу привить её себе почти никогда не удаётся. К нам, в Россию, цивилизация явилась вдруг, когда мы были ещё дикарями, и сразу стала в позиции укротительницы, действуя сперва прианками, а потом, когда почувствовала свою власть, и угрозами. Мы поддались быстро и в короткое время огромными дозами проглотили то, что европейцы принимали в течение столетий, с постепенностью, приучающей ко всякого рода ядам, даже самым сильным. Благодаря этому пересадка культуры в России оказалась совсем не невинным делом» [9, с. 60].

Впервые попав в Европу, русский человек восхищался цивилизацией – железными дорогами, земледельческими машинами, школами, самоуправлением и вместо того, чтобы пользоваться всем этим, стал грезить о чудесах, всеобщем счастье, безграничной свободе и т.п. Герцен, прожив долгое время

за границей, в ней разочаровался, ибо грёзы его и вера в чудеса никак не соответствовали ценностям Европы. Почему так происходит? Шестов полагает, что нельзя смешивать чудеса и идеалы. Эти сказки и грёзы появляются у русского человека тогда, когда Европа давно «покончила с астрологией и алхимией» [9, с. 61] и вступила на путь научных изысканий в химии и астрологии. На пути к достижению своих эфемерных мечтаний русские проливают кровь и, больше всего это противостояние прослеживается на взаимоотношениях Толстого и Тургенева. Тургенев был писателем европейского типа и находился под влиянием французской литературы.

Отрицательное отношение Л. Толстого к науке и цивилизации находит объяснение в монографии Л. Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь)», где объясняет разочарование Толстого в «традиционных истинах» тем, что он взглянул в лицо смерти. Ницше писал: «Сострадание называется добродетелью у всех маленьких людей: они не умеют *уважать* великое несчастье, великое безобразие, великую неудачу» [7, с. 116]. Ницше ссылается на библейские слова: «ты первый предостерегал против сострадания – не ко всем и не к каждому, а к тебе и тебе подобным» [7, с. 116].

Человек равен всей вселенной. Совершенствуясь, человек может достичь Бога-Творца. У Толстого в одном из эпиграфов к роману «Воскресение» сказано: «Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его [Лука. Гл. VI. Ст. 40]».

Ницше, как и Толстой, надеялся, что нравственность «всемогуща, что она заменит ему Бога». Однако нравственность на самом деле помогала лишь навести в обществе порядок и безопасность даже там, где юридические нормы не работают [7, с. 118]. Ницше же «искал в нравственности *божественных следов* и не нашёл» [7, с. 118].

Шестов полагает, что новое творчество не должно бояться «проклятых вопросов»; нужно смело искать новые истины.

Текст Шестова, а по существу он всю жизнь писал *одну* книгу, которая, к сожалению, к счастью ли – кто знает? – так и осталась недописанной: менялись названия, переплёт, а жажда, как сказал бы Достоевский, «хоть в чём-нибудь высказаться до конца» оказывалась неутоленной – это текст вечного возврата и наращивания [4, с. 6–7]. Не автор ведёт тему, а тема ведёт его и не отпускает. Это трагедия существования человека – чисто экзистенциальная проблема. Чем глубже заглядывает Лев Шестов в страдания человека, тем активнее он борется с отчаянием. Он считает, что «прогресс, т.е. развитие человечества во времени есть фикция» [8, с. 125]. Читая его произведения, ясно понимаешь, что основной объект его критики – рационалистическая философия, в особенности гегелевская идея прогресса. Но это лишь внешняя сторона его борьбы.

Таковы основные моменты экзистенциальной критики Льва Шестова – мыслителя, поэта, прозаика, оставившего будущим поколениям множество вопросов и вызовов.

Список использованной литературы

1. Бердяев, Н. Древо жизни и древо познания / Н. Бердяев // Путь. – 1929. – № 18. – С.101.
2. Курабцев, В. Л. Философская биография Льва Шестова и особенности его философии / В. Л. Курабцев // Вопр. философии. – 2006. – № 4.
3. Лашов, В. Лев Шестов и русская литература [Электронный ресурс] / В. Лашов. – Режим доступа: <http://www.humanism.ru/lashov1.htm>. – Дата доступа: 21.10.2015.
4. Морева, Л. М. Лев Шестов / Л. М. Морева. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 88 с.
5. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов. Предисловие : пер. С. Л. Франка / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 234.
6. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983.
7. Шестов, Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (философия и проповедь) / Л. Шестов. – СПб. : Изд. М. В. Пирожкова, 1907. – 133 с.
8. Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Л. Шестов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 216 с.
9. Шестов, Л. Potestas clavium (Власть ключей) / Л. Шестов // Собр. соч. : в 2 т. – М. : Наука, 1993. – Т. 1. – С. 60.
10. Шестов, Л. Предпоследние слова / Л. Шестов // Собр. соч. : в 6 т. – СПб. : Шиповник, 1911. – Т. 5 : Начала и концы : сб. ст. – С. 124–197.

А.А. ЛАЗУРКИН

Беларусь, Минск, Национальный институт образования

РОЛЬ УЧЕБНЫХ СЛОВАРЕЙ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ПРЕДМЕТНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧАЩИХСЯ

Свободное владение русским языком во всех видах речевой деятельности, в сферах применения языка составляет понятийную основу учебного предмета «Русский язык», а потому формируемые при этом языковая, речевая, коммуникативная, лингвокультурологическая, социокультурная и риторическая компетенции нацелены на реализацию целей и задач обучения русскому языку, которые определены в концепции предмета, образовательном стандарте, учебной программе, реализованы в учебниках, разработанных под руководством доктора педагогических наук, профессора Л.А. Муриной, целью которых является развитие устной и письменной речи учащихся для обеспечения успешной коммуникации в дальнейшем; средство – текст; результат – умение выстраивать коммуникацию любого

вида в любой ситуации. Поэтому, с точки зрения коммуникативного развития, одной из важных черт современного образованного человека является свободное владение речью. Как пишет профессор Л.А. Мурина, компетентностный подход «определяет взаимосвязь между ранее полученными знаниями... и новыми знаниями...» [1, с. 15–16]. Особенно актуально это при интеграции с надпредметными компетенциями, так как они позволяют сформировать у учащихся школы необходимые «жизненно важные» компетенции:

- в семейно-бытовой (вести себя сообразно нравственным и правовым нормам, активно участвовать в жизни семьи и решении ее проблем);
- в сфере гражданско-общественной деятельности и межличностных отношений (поступать в соответствии с нравственными и правовыми нормами, проявлять толерантность, конструктивно взаимодействовать с людьми различных национальностей и вероисповеданий);
- в сфере массовой коммуникации (быть способным находить необходимую социальную информацию, критически воспринимать информацию и рекламу, передаваемую по каналам СМИ) и др.

Развитие методики преподавания русского языка и литературы на современном этапе определяет новые подходы к целям обучения, что свидетельствует о том, что компетенции как совокупность определённых знаний, умений и навыков, о которых человек должен быть осведомлён и в которых имеет практический опыт работы, предназначены не только для усваивания «готового знания», когда-то и кем-то предложенного к усвоению, но и промаркированы коммуникативные условия происхождения той или иной языковой, речевой и т.д. единицы. При этом учащийся самостоятельно формирует лингвистические понятия, необходимые для решения учебных задач.

Таким образом, главная цель при обучении работе со словарями всех типов в практике преподавания русского языка в 5–9-х классах определяется компетентностным подходом в аспекте формирования развитой личности учащихся, обладающей способностями анализировать и оценивать с прагматической точки зрения информацию в словаре, совершенствовать коммуникативные навыки посредством использования словарных статей при обучении видам речевой деятельности для создания собственных текстов различных стилей и жанров речи, овладение культурой речевого общения и поведения.

В системе общего среднего образования в Республике Беларусь наблюдается переход на профильное обучение, позволяющий не только реально решать задачи формирования творческого мышления, повышать уровень информационной культуры, приобщать учащихся к социокультурной жизни страны [3], но и искать новые пути разрешения методических проблем на допрофильном уровне. На наш взгляд, именно работа

со словарями (и с закрепленными в них нормами) позволяет интенсифицировать процесс активного использования словарей. Такая деятельность позволяет формировать потребность к самостоятельному творческому поиску новых слов, необходимых для коммуникации, расширяет представления учащихся о словарном богатстве русского языка, возможностях его лексико-грамматической системы [2]. Развитие навыков общения со словарем способствует решению проблемы индивидуализации и систематизации, обогащения словарного запаса учащихся. Поэтому нужно найти эффективные методы и приемы работы с учебными словарями на предметах, обеспечивающих гуманитарное образование учащихся, в системе формирования предметных компетенций.

Список использованной литературы

1. Мурина, Л. А. Теоретические основы и методическое обеспечение процесса обучения русскому языку в X–XI классах повышенного уровня профильного гуманитарного образования / Л. А. Мурина // Русский язык как средство коммуникации в современном интернациональном пространстве : междунар. форум молодых учителей рус. яз. и лит. : сб. науч. ст. – Минск : НИО, 2015. – С. 10–19.

2. Новикова, Т. Ф. Урок одного слова: путь от значения к смыслам / Т. Ф. Новикова // Рус. яз. в шк. – 2012. – № 1. – С. 9–15.

3. Николаенко, С. В. Теория и практика социокультурного развития учащихся 5–11 классов: национально-культурный содержательный аспект в контексте обучения русскому языку : монография / С. В. Николаенко. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2015. – 252 с.

Т.В. ЛОБАН, М.Г. ЛОБАН

Беларусь, Мозырь, МГПУ имени И.П. Шамякина

ВЛАДИМИР ПОЗНЕР О НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКИХ

Загадочная русская душа... В чем ее неповторимость и уникальность? Хотя уже написано много трудов и научного, и художественного характера, ответа однозначного до сих пор нет. До сегодняшнего дня мы задумываемся над тем, почему пейзаж русской земли соответствует «пейзажу русской души» (Н.А. Бердяев). Отмечая непознаваемость, непредсказуемость, незапрограммированность русского характера, на ходу вспоминаем строки Ф.И. Тютчева: «Умом Россию не понять...».

Попытки объяснить русский менталитет чаще всего предпринимаются с помощью пословиц и поговорок: народная мудрость точнее всего подмечает особенности русского самосознания (*француз боек, да русский стоек; русский в словах горд, в делах тверд; русские медленно запрягают, но потом быстро скачут; русский ум – хитроум; русскому здорово, а немцу*

смерть; русский человек добро помнит; русский ни с мечом, ни с калачом не шутит; русский терпелив до зачина и др.).

В учебнике «Русская культура: диалог со временем» (2013) предлагается следующее пояснение для иностранных студентов, изучающих русский язык: «Несомненно, некоторые особенности русского характера связаны с географическим положением России. Страна находится между двумя континентами, двумя цивилизациями – Европой и Азией, Западом и Востоком. Русская культура сочетает в себе черты как культуры Запада, так и культуры Востока, но при этом самобытна.

Развитие России было похоже на колебание маятника в часах. Можно сказать, что в начале своего становления Русь была частью европейской цивилизации, Московская Русь – восточной. Реформы Петра I сдвинули Русь в сторону Запада, а потом снова она повернулась в сторону Востока. Отмена крепостного права и реформы конца XIX века носили западнический характер. После революции 1917 года усилились восточные черты. Они проявились в особенностях политического режима, структуре власти, социальной иерархии. Перестройка 1985 года обратила страну к западным ценностям. Историческая и культурная жизнь России всегда отличалась нестабильностью, она постоянно изменялась, часто была непредсказуемой» [2, с. 30].

История создания книги Владимира Владимировича Познера «Прощание с иллюзиями. Моя Америка. Лимб. Отец народов» (2015) подобна колебанию маятника на часах: написанная двадцать один год назад по-английски, она была отдалена от русского читателя, ибо ждала своего второго рождения – перевода на русский язык. *«Уж слишком трудно она далась мне, чуть подожду»,* – успокаивал себя автор [3, с. 2]. *«Прошло восемнадцать лет, и вот, наконец, я книжку перевел. Дав ей отлежаться некоторое время, я с чувством выполненного долга стал читать русский вариант... и ужаснулся: я понял, что в таком виде она выйти не может. Столько всего произошло в моей жизни за эти восемнадцать лет, столько изменилось в моих взглядах, столько из того, что казалось мне верным тогда, сегодня верным не кажется... Как быть? Можно было, конечно, «осовременить» текст, так сказать, подправить его, и тогда мой читатель поразился бы тому, что я еще восемнадцать лет назад был необычайно прозорлив...*

Я решил оставить книжку такой, какой она была. Но при этом снабдить каждую главу своего рода комментариями к написанному, комментариями, отражающими мои сегодняшние взгляды, – эдаким хождением взад-вперед во времени» [3, с. 8].

«Впервые в русской литературе XXI века автор решается честно порассуждать о вопросах национального самосознания, вероисповедания,

политики и особенностях русского менталитета, – сообщает русскому читателю издатель в аннотации и искренно добавляет: – Отчаянно желая статью русским, он до сих пор пытается разобраться, кто же он и где его настоящая Родина» [3, с. 2]. В заглавии, в композиции мемуаров четко просматривается принцип «маятника Фуко»: путешествие во времени начинается с описания «американского периода» автора, затем идет подробное воспоминание о западноевропейском «лимбе» – существовании между «не там и не здесь», потом презентуется осознание чувства восторга от того, что поезд «Берлин – Москва» уносит от какого-то кошмара во «*время прекрасного сна*» [3, с. 267]. *«Мучительная боль, ностальгия по будущему, невыносимое состояние человека, зависшего в пространстве, находящегося и не здесь, и не там, ожидание, молчаливая мольба – все это было позади. Наконец-то я возвращаюсь домой. Я никогда не пересекал порог этого дома, но дом тот я выстроил в своем воображении, и это был самый желанный дом во всем мире»*, – делится своими сокровенными мыслями с читателями В. Познер [3, с. 267].

Биография этого человека удивительна: он родился во Франции, детство провел в Нью-Йорке, а через 18 лет попал в Россию, страну, которую боготворил его отец.

Проблема идентификации русских исследуется автором со всей тщательностью и начинается с установления родословия Познеров: *«Предки отца, испанские евреи, еще в пятнадцатом веке бежали от инквизиции и остановились, лишь достигнув города Познани, где и осели – отсюда фамилия Познер. Через несколько веков, уже после того, как Польша стала частью Российской империи, один из более предприимчивых представителей рода Познеров пришел к выводу, что в централизованном государстве выгоднее всего жить в центре, т.е. в Санкт-Петербурге, и отправился туда... один из его не менее сообразительных потомков, прикинув, что в России явно лучше быть русским и православным, нежели евреем, стал выкрестом, тем самым одарив эту ветвь клана привилегией считаться русской и, что более существенно, освободив ее от традиционной для России дискриминации евреев»* [2, с. 15].

Эту историю в семье Познеров старались чаще замалчивать, нежели вспоминать. Но именно она сформировала из автора яркого атеиста, который с улыбкой на устах рассказывает о заигрываниях с верой: *«Эта готовность отмечать религиозные праздники по форме, но не по содержанию представляется мне вполне типичной чертой русской интеллигенции. Советские люди с энтузиазмом празднуют Пасху и по григорианскому календарю, по которому живет почти весь мир, и по юлианскому, по которому живет Русская православная церковь, не говоря о еврейском Пейсахе, и подобного я не встречал больше нигде. То же относится и к Рождеству,*

которое празднуется и 25 декабря, и 7 января. Понятно, что в стране атеистической эти религиозные праздники не являются официальными, но большинство выпивающих и закусывающих по этим дням тоже не сильно верующие» [3, с. 24].

Весьма серьезные выводы делает мемуарист о взаимодействии церкви и демократических институтов советского государства, об их влиянии друг на друга. По мнению В.В. Познера, наиболее высокий уровень жизни встречается в протестантских странах, *«за ними следуют страны католические, и на последнем месте – православные. Полагаете, это случайно?» [3, с. 29].*

Идентификация (от лат *identificare* – отождествлять) – отождествление, уподобление, опознание, установление совпадения объектов [1, с. 400]. Многие исторические события мемуарист оценивает весьма откровенно, сравнивая социальные, культурные и бытовые взгляды русских, американцев и европейцев. Профессия политического обозревателя заставляет автора в проблемах идентификации быть объективным, а иногда и ироничным: *«...многие намекали – мол, с фамилией Познер русским быть нельзя, и это было крайне неприятно, даже унижительно. Просто я ощущал, что по сути своей я – не русский. А что это значило конкретно? Ответить почти невозможно, потому что почти невозможно дать точное определение «русскости». В одной из моих телепередач Никита Михалков сказал, что русским может быть только тот, у кого чего-то нет, но нет не так, чтобы оно обязательно было, а так, что и хрен с ним. Допускаю... Но этот характер, склонный к взлетам восторга и депрессивным падениям, эта сентиментальность в сочетании с жестокостью, это терпение, граничащее с безразличием, это поразительное стремление разрушать и созидать в масштабах совершенно немыслимых, это желание поразить и обрадовать всех криком «угощаю!» – при том, что не останется ни рубля на завтра и не на что будет купить хлеб для собственной семьи, эта зевроватость вместе с нежностью, эта любовь гулять, будто последний раз в жизни, но и жить столь скучно и серо, словно жизнь не закончится никогда, эта покорность судьбе и бесшабашность перед обстоятельствами, это чинопочитание и одновременно высокомерие по отношению к нижестоящим, этот комплекс неполноценности и убежденность в своем превосходстве, – все это не мое» [3, с. 60–61].*

Отвергая всякого рода нестабильность, В.В. Познер стремится к открытости и свободному диалогу (чисто по-американски), он сохраняет сдержанность и корректность (по-европейски) и честно замечает: *«Да, временами, я мечтал о дне, когда смогу с гордостью сказать: “Я – русский!” Это было в Америке, когда Красная Армия громила Гитлера, это было потом, когда мы приехали в Берлин, это было, когда я получил настоящий советский паспорт, при заполнении которого мне следовало*

указать национальность – по маме (француз) или по папе (русский), и я, ни секунды не сомневаясь, выбрал “русский”, это было тогда, когда исполнилось мое заветное желание и мы наконец-то приехали в Москву» [3, с. 61]. Вся дальнейшая жизнь в России подтвердила высказывание эсесовского офицера, «на самом деле оказавшегося английским разведчиком»: «Знаете, нет ни одного народа в мире, который способен преодолевать трудности так, как это делаете вы, русские. Но к счастью для нас, нет ни одного народа в мире, который так умеет устраивать трудности самому себе. Прав был английский разведчик, прав» [3, с. 58].

Самым ярким во взрослении В. Познера стал «московский период»: прощание с иллюзиями проходило постепенно, так как постоянно наступали на пятки американское и европейское прошлое отца и матери, напоминало также еврейское происхождение. Этот этап был самым сложным еще и потому, что борьба за самоутверждение совпала с материальными трудностями, с постоянными конфликтами с отцом, со временем становления мужского характера и собственного мировоззрения.

В Россию приехал молодой человек с другим мировосприятием, умный, образованный, думающий. Он воспринимал окружающий мир и людей не так, как все, он мог сравнивать и делать выводы. Процесс идентификации проходил интенсивно. Помогали этому перерождению и люди, с которыми знакомился Владимир Познер: Нина Павловна и Иосиф Давыдович Гордоны, Кирилл Викторович Хенкин и др. Смысловая цепочка *«русскости»* дополнялась новыми понятиями, новыми людьми, новым жизненным опытом, новыми традициями: русский – православный – красный – советский – *homosovieticus* («новый человек»). Восхищали люди, умеющие в трудных условиях выстоять и не роптать, живя в коммуналках, люди, сумевшие пройти через лагеря ГУЛАГа и оставившие в душе человечность. *«Можно провалить любой экзамен, кроме одного: экзамена зеркала. Каждое утро вы встаете и, глядя в зеркало, бреетесь. Так вот, не дай Бог, чтобы когда-нибудь вам захотелось плюнуть в свое отражение»*, – учил Владимира Кузьма [3, с. 346].

«Неполных пяти лет пребывания в Советском Союзе вполне хватило, чтобы понять, насколько реальность отличается от того, что я ожидал встретить. Но этого срока было достаточно, чтобы у меня возникло чувство глубокой привязанности к этой стране. Здесь чужая культура, чужой язык, которым я овладел лишь недавно. К тому же мой личный жизненный опыт привел к тому, что мой взгляд на Америку стал меняться», – таков был вывод автора [3, с. 351]. Вскоре последовал отъезд за границу. «Маятник Фуко» вернулся в прежнее состояние.

Таким образом, книга В.В. Познера «Прощание с иллюзиями» стала еще одной страницей в формировании междисциплинарного контекста

«идентичности», так как в ней автор продолжил европейскую традицию дискурсов «различия», «инаковости», «аутентичности». Идя по пути от «идентичности» к «самоидентификации», мемуарист придает «акту самопонимания» публичный характер. Концепция «этически окрашенного самоутверждения ответственной личности» постулируется автором: «... человек находит себя вне себя самого, в своем деянии и в этом отношении “делает себя”» [1, с. 402].

Список использованной литературы

1. Новейший философский словарь / под ред. А. А. Грицанова. – 3-е изд., испр. – Минск : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
2. Мощинская, Н. В. Русская культура: диалог со временем : учеб. пособие для иностранцев, изучающих рус. яз. / Н. В. Мощинская, Н. М. Разинкина. – М. : Рус. яз. Курсы, 2013. – 416 с.
3. Познер, В. В. Прощание с иллюзиями. Моя Америка. Лимб. Отец народов / В. В. Познер. – М. : АСТ, 2015. – 384 с.

А.В. МАКАРЕВИЧ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет культуры и искусств

ИНТЕГРАЦИЯ

ВИДЕОАРТА И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ XX ВЕКА

Развитие визуального искусства XX века находилось под тесным взаимодействием с глобальными процессами, происходившими в человеческой жизни. Это прежде всего становление информационного общества и формирование процесса виртуализации искусства, использующего в качестве средства передачи и хранения информации визуальные каналы. В связи с этим в современной художественной культуре трансформировалось и само понятие «визуальное искусство». Сегодня, говоря о визуальном искусстве, подразумеваются не только традиционные виды и формы творческой деятельности (изобразительное искусство, скульптура), но и многочисленные современные арт-практики, художественными продуктами которых являются всевозможные тексты и процессы, называемые «артефактами» [2, с. 3].

Видеоарт – явление, возникшее во второй половине 1960-х годов, заключающее в себе интеграцию экранного и визуального искусства, предпосылки возникновения которого прослеживаются в более-менее отчетливых этапах развития художественной культуры XX века. Первый этап эволюции художественной культуры начался с творчества М. Дюшана и с его способа создания произведений – рэди-мэйд. Этот этап, получивший условное назва-

ние – предметный, характеризуется тем, что в категорию произведения искусства возводится любой утилитарный предмет, изъятый из своего привычного контекста и помещенный в художественное пространство в статусе современного артефакта. Второй этап – предметно-композиционный – начался с того момента, когда художники, используя различные предметы или их части (детали, обломки и т.п.), стали создавать специальные инсталляции, ассамбляжи. Данный предметно-композиционный этап проявился в творчестве таких художников, как Й. Бойс, Я. Кунеллис, Р. Хорн и др. Следующий этап – электронный – возникает в случае использования при создании артефактов их аудиовизуальных образов. Этот этап художественной культуры ознаменован появлением видеоарта, когда на первый план в творческой деятельности выходят видеоартефакты, в которых электронные образы могут сочетаться с реальными предметами или их элементами. Но постепенно все более весомое значение начинают обретать всевозможные виртуальные объекты и активные киберпространства, создаваемые в сети Интернет.

В таких непростых культурно-исторических условиях прокладывал себе путь видеоарт, начало которого принято связывать с моментом появления и широкого распространения портативных видеокамер Sony Portapak. Видеотехнология обнаружила себя не только в качестве электронного носителя для передачи изображения, но стала применяться как средство, с помощью которого художник может выразить свои концептуальные идеи в аудиовизуальных артефактах. Практически одновременно во всем мире, начиная с последней четверти XX века, складывается явление, получившее название «видеоарт» [5]. Определить вектор исторического развития видеоарта оказывается крайне сложно в связи с проблемой неоднозначности и множественности его истоков, совмещении различий художественных стратегий и интерпретаций его произведений.

Взаимосвязь видеоарта с визуальным искусством прослеживается в ранних одноканальных видеолентах и многоканальных видеоинсталляциях. Объясняется эта связь тем, что видеоинсталляции, как правило, демонстрировались в традиционном художественном пространстве визуального искусства – галереях и музеях. Кроме того, сами видеохудожники (Нам Джун Пайк, Л. Левайн, В. Васюлка, Д. Бек) зачастую содействовали идентификации видеоарта с изобразительным искусством и скульптурой. Видеоарт, действительно, своими корнями уходит в русло изобразительного искусства, а точнее, некоторых его направлений. Так, зачастую видеохудожники в своих артефактах воплощают идеи, близкие авангардной живописи первой половины XX века – дадаистов, художественной деятельности М. Дюшана и его искусства рэди-мейд. Также немалое влияние на становление эстетической платформы видеоарта оказали

направления визуального искусства второй половины XX века – боди-арт, минимализм, кинетическое, концептуальное искусство, а также процессуальные практики современного для видеоарта искусства (искусство акций). Остановимся несколько подробнее на связи видеоарта и обозначенных художественных направлениях.

Как уже было сказано выше, некоторые видеоартефакты (В. Васюлка, Л. Левайна) имеют внешнее сходство с авангардной живописью. Однако сходство это носит внешний характер вне каких-либо эстетических установок. Некоторые видеоартефакты являются своеобразным продолжением художественных поисков в области цветопередачи, формы, света, используя специфические возможности техники видео, несут в себе определенную близость к абстрактной, супрематической, экспрессионистской живописи.

Иначе обстоит дело с авангардным движением первой половины XX века – дадаизмом. Отличительным творческим «вкладом» дадаистов в искусство XX века стал найденный ими принцип случайной организации композиции и метод «художественного автоматизма» в творческом акте. Эти художественные установки впоследствии были унаследованы многими другими направлениями искусства XX века, в том числе и видеоартом. В живописи их применял художник Г. Арп, в литературе – Т. Тцара, который, следуя принципу случайности, вырезал и склеивал в хаотичном порядке слова из журналов и газет. Чем-то подобным занимались пионеры видеоарта В. Фостел, Г. Барбер и др. – «вырезали» и «склеивали» случайные кадры в единое целое – период так называемого «TV footage» в истории видеоарта. Особое значение для дадаизма имеет творчество немецкого художника К. Швиттерса. Он известен тем, что составлял коллажи, материалом для которых служили найденные им предметы в мусорных баках. Обрывки газет, оберточной бумаги, использованные проездные билеты и прочие отходы повседневной жизни горожанина художник организовывал согласно законам классического искусства, следуя принципам ритмической организации, композиционным законам и т.п. Художникам видеоарта оказалась крайне близка эстетическая позиция К. Швиттерса, который воспринимал искусство в классическом понимании, как нечто высокое, до конца неопределенное и непостижимое. Вместе с М. Дюшаном они стали ключевыми фигурами в стирании грани, разделяющей искусство и жизнь, и в принятии новых, нетрадиционных художественных материалов. Оба внесли вклад в «открытие» арт-практики, приведшей к эстетике повседневности. Кроме того, идеи дадаистов, как уже было неоднократно сказано, стали одним из главных импульсов различных художественных движений в современном искусстве и, в частности, видеоарта. Идея случайности, найденная М. Дюшаном, повлияла на работы Дж. Поллока, группы Флюксус, театр танца Дзадсон, композитора Дж. Кейджа, и, в конечном счете,

видео. Так, американский художник Нам Джун Пайк в 1959 году, находясь под сильным влиянием творчества и эстетических взглядов Дж. Кейджа, сделал свою первую видеоинсталляцию в духе дадаистского ассанбляжа в Германии (Вупперталь), а многие из его ранних работ, действительно, представляли собой своеобразные композиции, собранные из доступных промышленных отходов. Он устанавливал телеприемники в своеобразные скульптуры, выставляя объект повседневного потребления – телевизор – в качестве арт-объекта. Нам Джун Пайка интересовали свойства техники как комментария массовой телеэстетики и культуры потребления.

Во второй половине XX века появляются направления в искусстве, которые напрямую либо косвенно нашли свое отражение в видеоарте. Так, в середине века возникает художественное течение – кинетическое искусство. Его ориентация на эксперименты с движением, пространством и нетрадиционными материалами оказалась близка художникам видеоарта. Нам Джун Пайк предлагал зрителям при помощи магнита повлиять на изменение картинки на видеомониторе («MagnetTV»; «Participation TV», 1965). Также техническими экспериментами с техникой видео занимались Л. Левайн, В. Васюлка. В 1960-х годах возникает одно из значимых направлений модернизма и авангардного движения – концептуализм. Принципиальным отличием концептуализма от предшествующих ему художественных движений и направлений заключается в том, что особенная художественная ценность придается замыслу произведения, которая выражается вербализированной идеей – концептом [1]. Произведением искусства становится его проект, требующий интеллектуального осмысления взамен чувственного восприятия. Для адекватного постижения такого рода артефактов от реципиента требуется особого рода знания или инструкции. Неискушенный обыватель, не посвященный в «правила игры», оказывается в этом случае отделенным глухой стеной от «элитарного», замкнутого в себе искусства. Близость концептуализма и видеоарта заключается в том, что многие из его основателей перешли из визуального искусства к видеоарту – Д. Грэхем, Б. Науман (США), А. Монастырский, И. Чуйков (Россия), а также в том, что в большинстве своем произведения видеоарта, несмотря на кажущуюся простоту и безыскусность, оказываются «недоступны» для понимания простым обывателем, требуют особых навыков прочтения их концептов.

Почти одновременно с видеоартом выкристаллизовывается такое художественное направление второй половины XX века, как боди-арт. В качестве художественного объекта боди-арта выступает либо тело человека, либо его фотографии и муляжи. В своей творческой деятельности представители боди-арта видят в теле объект или средство искусства, используя в качестве «сырой реальности» тело, телесность, позу, жест – невербальный язык тела. Боди-арт проявился в творчестве таких видео-

художников, как В. Аккончи, Дж. Джонас, М. Абрамович и др., использующих собственное тело в качестве объекта художественного исследования.

Одним из центральных понятий, обозначающих произведения искусства XX века, стала инсталляция (англ. Installation – установка, монтаж, размещение), понимаемая как моделирование, организация художественных экспозиций. Термином «инсталляция» принято обозначать пространственные композиции, составленные из многообразия предметов, зачастую изъятых художником из их утилитарного окружения. Главной художественной задачей инсталлирования становится стремление придать экспозиционному пространству особое художественно-смысловое значение, когда благодаря новому контексту и композиционному решению возникает многомерное семантическое пространство. Инсталляция является одним из самых распространенных во второй половине XX века видов артефактов, поскольку их созданием занимались художники различных направлений. Наиболее яркими представителями являются Й. Бойс, Я. Куннелис, Р. Раушенберг, Р. Хорн, Т. Юккер [4]. В последние десятилетия активно развиваются видеоинсталляции и комбинированные инсталляции, включающие как предметные статические элементы (объекты), так и всевозможные фото-, кино-, видеоэлементы, компьютерные объекты, лазерные установки и другие новинки современного научно-технического прогресса. Наиболее известными создателями видеоинсталляций являются Б. Виола, Д. Гордон и другие. Идея создания видеоинсталляций оказалась близка видеохудожникам, поскольку их артефакты несут в себе функции репрезентации действительности, визуализации идей и концептов.

Таким образом, мы можем говорить о том, что видеоарт, возникший в последней четверти XX века, впитал в себя и творчески трансформировал художественно-эстетические установки таких направлений визуального искусства, как авангардная живопись, дадаизм, кинетическое искусство, боди-арт, концептуализм, искусство акций. В отличие от представителей визуального искусства видеохудожники используют изображения действительности, произведенные видеотехникой, с целью отражения разнообразия и многоликости смыслов визуальных объектов, а не для традиционного отображения реальности в привычных и узнаваемых формах и образах. Кроме того, практически любой транслируемый на экране объект может быть лишен своего первоначального значения и наделен художником большим количеством значений. Это связано с тем, что произведения видеоарта несут в себе свойства концептуальности и философичности.

Список использованной литературы

1. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М. : Галарт, 1994. – 216 с.
2. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 238 с.

3. Демшина, А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект / А. Ю. Демшина. – СПб : Астерион, 2010. – 190 с.
4. Bishop, C. Installation Art / C. Bishop. – London : Tate, 2010. – 144 p.
5. Elwes, C. Video Art A Guided Tour / C. Elwes. – London : I. B. Tauris & Co Ltd, 2005. – 168 p.

А.Т. МАЛИНОВСКИЙ

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

«СТАРЫЙ СЛУГА» Г. СЕНКЕВИЧА И «СЛУГИ СТАРОГО ВЕКА» И.А. ГОНЧАРОВА: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ ЖАНРОВОЙ ДЕСКРИПЦИИ

Рассказ Г. Сенкевича и цикл очерков И.А. Гончарова созданы в одну и ту же историко-литературную эпоху, с разницей в тринадцать лет. В 1875 году выходит в свет «Старый слуга» молодого, лишь вступившего на литературное поприще Сенкевича, а в 1888 – «Слуги старого века» уже зрелого, «исписавшегося» Гончарова. Практически синхронно в двух национальных литературах появляются произведения со сходной жанровой спецификой, типом проблематики, пафосом и поэтикой. Оба автора предпринимают попытку своеобразного «реанимирования» архаических, реликтовых для последней трети столетия жанровых форм. По сути это нравоописательные очерки, втягивающие в свою жанровую орбиту элементы идиллии, сатиры, «физиологии». Очерк как жанр чрезвычайно гибок, пластичен, толерантен по отношению к иным литературно-художественным структурам. На фоне всей остальной эпики «“вольный” жанр очерка характеризуется гораздо менее сложной жанровой структурой, лишенной как анекдотической исключительности события, так и его притчевой многозначности» [5, с. 76]. Межжанровое положение очерка позволяет его авторам по-разному атрибутировать свои произведения.

По форме оба очерка представляют собой воспоминания: только у Сенкевича воссоздается атмосфера польской усадебной жизни, ко времени которой относится детство повествователя, у Гончарова схвачен переходный момент статичного в своей основе состояния среды. «Слуги старого века» – это своеобразная галерея человеческих типов, представленная в цикле с той последовательностью, которая передает процессуальность, темпоральность бытия. В гончаровской антропологии она связана в первую очередь с переходом от патриархально-родовой психологии к индивидуально-ролевой, «функциональной», иерархизированной системе межсубъектных, межличностных отношений. И если Сенкевич сразу вво-

дит читателя в мир патриархально-семейственный, основанный на взаимно-конвергентном согласии и отечески-любовной симпатии и гармонии слуги и господской семьи, то Гончаров, вводя своеобразную делимитирующую рамку, в функции которой выступает предисловие, всячески подчеркивает отличия между двумя эпохами, между старыми нравами и новой системой взаимоотношений барина и слуги. В плане диахронно-историческом слуга как часть двора – «явление мало-помалу отходящее в прошлое», поскольку оно неизменно связывалось с крепостничеством как системой авторитарного и безусловного подчинения «меньшой братии» господам. Временной аспект, выступающий довольно явственным маркером, неким культурно-историческим посылом, вынесен в заглавие цикла – «*Слуги старого века*». В данном случае «старый век» – это не столько обозначение конкретного временного среза, эпохи, сколько обобщенное, в значительной степени концептированная номинация ушедшего в прошлое большого культурно-исторического периода, лишенного осязаемых пространственно-временных очертаний. Это время неопределенное, размытое, так же, как и сам тип слуги, в котором стирается его историческое содержание, исторический контекст прочтения, девальвируется семантика связи определенной социально-общественной модели с таким же определенным типом в социальной иерархии. Одним словом, исторический контекст прочтения переводится в план архетипический, универсальный («Но слуги остаются и, по-видимому, останутся навсегда или надолго. От них не отделяться современному обществу»). При этом слуга, как пишет Гончаров, не только неизменный атрибут патриархально-авторитарного, построенного на тотальном подчинении общества, но в своем обличье и своеобразном преломлении слуга – необходимое действующее лицо прогрессивной западной цивилизации. В предисловии к циклу речь идет не только об архетипических смыслах и универсально-константных параметрах и измерениях образов слуг, здесь декларируются принципы их очеркового моделирования.

Отношение к слугам амбивалентное. С одной стороны, это «дворня», «дворовые люди», «челядь», «хор», «толпа», с другой – среди них выделяются типы, характеры, которые и запечатлеваются на «клочках», ставших впоследствии «эскизами» из «домашнего архива», пущенного автором без «обработки» в «литературное употребление». Таким образом, речь идет не только о специфике типизации и характерологии, но и о максимальном потенциале достоверности в изображении слуг. Ведь портреты их взяты, во-первых, из «домашнего архива», во-вторых, они написаны автором – «старым домоседом «с натуры», «выходили готовые из-под пера». Подобные же принципы очеркового представления образа декларирует и Сенкевич, впрочем, не прибегая для этого к делимитирующей рамке: «Наряду со старыми управителями, приказчиками и лесниками с лица земли почти

совсем исчез и вымирающий тип старого слуги. Помню, в годы моего детства, у родителей моих служил один из таких мамонтов». И Сенкевича, и Гончарова объединяет сугубо очерковая установка на статичное изображение среды, заявленной определенной «породой», «классом», «группой», представители которых вовсе не лишены «пестроты», разнообразия. Именно это качество способствует углубленному пониманию читателем изображаемой среды: «Многоликость одного социально-психологического типа здесь подчеркивает устойчивость воспроизводимого писателем общественного уклада, нормы поведения в данной среде» [6, с. 110].

Образы слуг у обоих авторов статичны. Их душевно-духовный потенциал предстает в «свернутом» виде, являясь неким набором качеств, «характерных черт, нравов, привычек». Представленные в статике, они последовательно разворачиваются в последующем повествовании, а в гончаровском цикле еще и кочующими от очерка к очерку (например, пьянство как черта, присущая не одному, а нескольким слугам в цикле и как собирательная характеристика внесюжетных «пьющих» слуг, которые «много портили крови и отравляли мою холостую жизнь»).

Воссоздание разных типов слуг Сенкевичем и Гончаровым, безусловно, сказывается, на манере повествования, пафосе, жанровой структуре. Установившимся жанровым определением «Старого слуги» Сенкевича является рассказ. Несмотря на присутствие отдельных признаков этого жанра в данном произведении, констатируем все же некоторую аморфность его структуры.

Польский писатель тяготеет к монументализации образа, его всестороннему освещению. Миколай Суховольский не просто исполнитель роли, не просто представитель определенной «породы», группы и т.д. Его авторитет настолько прочен, что в господском доме он выполняет множество функций: был и приказчиком, и лакеем, и официантом. Если подыскивать ему параллель в гончаровской антропологии слуг, то он скорее напоминает капельмейстера, «наемного дворецкого», управляющего толпой слуг, как хором. Однако в очерке Сенкевича формальные признаки слуги как наемного работника стерты, девальвированы. Миколай Суховольский – это некий образный «дубликат» старшего в доме, в определенной степени он выступает заместителем отца. Подобный статус героя обусловлен его включенностью в структуры конвергентно-сопричастного существования, вписанного в хронотоп польской усадьбы 1-й половины XIX века. Традиции сатирической очеркистики явно вытесняются чуждым всякого натурализма Сенкевичем, проявляющим здесь склонность к идиллике. Налицо, пусть и в несколько овнешненном виде, все приметы идиллической структуры. Миколай Суховольский перешел в услужение к отцу повествователя от его «блаженной памяти родителя, при котором был ординарцем во времена

наполеоновских войн». Момент же перехода на службу к деду лишен временной определенности и представлен иронически. Понюхивая табак, Миколай отвечал: «В ту пору и я еще был желторотым, да и пана полковника, упокой господи его душу, еще молоко на губах не обсохло». Помимо иронического ракурса в освещении идиллической преемственности поколений, неразрывности связей между ними, здесь довольно ощутимы традиции мемуарно-биографического и исповедального повествования XVIII века. Во всяком случае начало очерка явно напоминает стилизованную манеру рассказчика, игру повествовательными стратегиями в начале пушкинской «Капитанской дочки». В очерке, представляющем собой воспоминания о детстве, данный жанровый компонент вполне уместен и уживается с идиллическим содержанием (как, впрочем, и у Пушкина). Не менее идиллической является роль добросовестного наставника, воспитателя, которую взял на себя Миколай («старик сам следил за нами и за нашим поведением чересчур усердно и сурово»).

Особенно наглядно эта роль преданного слуги проявляется в конструировании так называемого «школьного» хронотопа, т.е. в пересечении повествователем границы, отделяющей усадебный мир от всего остального. Миколай глубоко опечалился тем, что его подопечного отдали в школу, пребывание в которой равнозначно смерти. И наоборот, подлинным праздником для него явилось возвращение панича из Варшавы. Благодаря заступничеству слуги, герою удалось избежать наказания за посредственные отметки по каллиграфии и немецкому. Защитником чести шляхетского дома предстает Миколай и в схватке с немцем Цоллем, этим «отступником» и «злейшим врагом отца». Оказываясь в ином, запредельном усадебном, пространстве ярмарки, слуга невольно выступает в роли своеобразного защитного кольца, защитного пояса идиллической границы. Совершив поступок, демонстрирующий идиллически-конвергентную сопричастность бытию, герой очерка тем самым является неким скрепляющим звеном, гармонизирующим началом бытия. В нем «нераздельность я-для-себя от я-для-других» реализуется в форме «ответственности перед другим (и остальной жизнью в его лице)», которая становится «самоопределением личности» [5, с. 68]. Сопричастность Миколая Суховольского бытию конкретизируется в системе отношений его с другими персонажами. Согласно идиллическому закону отталкивания-притяжения строится межличностный диалог Миколая и доктора Стася, предстающего сначала чужаком, «цирюльником», претендующим на руку «паненки», а впоследствии ставшего «благодетелем», спасшим жизнь дочери слуги. Разумеется, приметы идиллического жанра здесь переосмыслены и представлены в имплицитном виде. Они служат вспомогательным жанровым компонентом, способствующим более «объемному» изображению слуги как неотъемлемого

атрибута усадебного хронотопа, скрепленного семейственностью связей и гармонизирующим началом.

В очерках о слугах Гончарова сохраняется преемственная связь с русскими «физиологиями». И дело не только в том, что сама фиксация типажей слуг в «домашнем архиве» относится примерно к 1840–1850 годам (т.е. времени интенсивного развития физиологического очерка как ведущего жанра натуральной школы), а прежде всего в выборе стратегий подачи материала, в показе собственной жизни в виде серии фрагментов, образующих цикл. В конце 1880-х годов Гончаров, видимо, отдавал дань физиологическому очерку, сознательно не меняя его жанрового ядра, сути, а публикуя и пуская в «литературное употребление» старые зарисовки. Возведение изображаемых персонажей в типы, напоминающие характерологически штаффажные фигуры, пожалуй, одна из определяющих стратегий очерка как жанра. Она была присуща Гончарову, прибегавшему к различного рода типологиям и классификациям еще в раннем творчестве. Без преувеличения можно говорить о некоторой специфически авторской антропологии персонажного мира, прослеживаемой от «Писем столичного друга к провинциальному жениху» до картинного представления жизни низшего сословия в цикле очерков. Причем в основе первого опыта лежит теоретико-дедуктивный принцип подачи материала, т.е. предпринимается классификация светских культурных типов вообще, поздние же очерки писателя жизненно-индуктивны, поскольку явились порождением и проекцией собственно авторского быта.

Собирательные образы слуг, выведенные в составляющих цикл четырех очерках – «Валентин», «Антон», «Степан с семьей», «Матвей», зеркально отражаются друг в друге, легко узнаваемы и «вычитываемы» в нравоописательных кодах первой половины XIX века. Как сказала бы Л.В. Чернец, «персонаж здесь прежде всего представитель какой-то среды и этим интересен. Акцент на социально-типических, устойчивых чертах характера приводит в нравоописании к известной «усредненности», нарочитой неполноте в изображении человека. Однако эта неполнота не мешает качеству эстетического впечатления» [6, с. 115]. Развертывание же «эстетического впечатления» возможно на основе амбивалентного прочтения персонажного мира в нравоописании. Слуги Гончарова представляют собой резко очерченный, узнаваемый тип и одновременно в их изображении заметны индивидуализирующие признаки. Сюжет размывает первоначальную типовую характеристику.

Герой первого очерка Валентин с самого начала поражает странностью, выходя из рамок своей социальной роли. Помимо присущего ему кокетства и франтовства еще более он повергает в изумление страстью к литературе. Поначалу в восприятии повествователя его образ двойится:

«Уж не инкогнито ли он?». Но соответствие дендистских черт во внешности и поведении тайным занятиям изящной словесностью вновь на другом уровне типизирует этот образ. Валентин не только вникал в стилистические премудрости поэзии Жуковского, но и постоянно думал о недоступном для его понимания Апокалипсисе. Увлеченность литературными занятиями не преминула сказаться на бытовом поведении слуги, оказавшегося «жуиром». В этом и был секрет, ключ, тайна персонажа, ведущая к максимальной степени его индивидуализации. Очевидно, генетически этот образ восходит к очеркам 1840-х годов, в частности, к «Ивану Савичу Поджабрину», в котором представлен тип светского жуира, во многом эпитгона, воспринимающего мир сквозь призму цитатности и литературности. В одной из своих любовных историй Поджабрин переодевается в костюм слуги. И, возможно, это не просто инсценировка героем моцартовской оперы, а некое сознательно авторское «переворачивание» верха и низа, усредненного барина и слуги, создающее возможность травестирования. И если герой раннего очерка предстает в свете «травестированной истории Дон Жуана», то слуга Валентин выглядит своеобразной пародией на тип светского жуира. Одним словом, это пародия на пародию, заканчивающаяся в первом очерке цикла трагикомически.

Следующие два очерка объединяет тема пьянства слуг. Данное социальное явление в мире очерков обретает практически ментально-архетипическое измерение, хотя и поданное в ироническом освещении: «...о ты, зелено вино! Ты иго, горшее крепостного права: кто и когда изведет тебя, матушка Русь, из-под него? Князь Владимир сказал: «Веселие Руси – есть пити!» – и это слово стало тяжкою вечною заповедью для русского народа! Зачем он не прибавил? «пити, но не упиватися!» Именно пьянство слуг оказывается причиной происходящих в доме многочисленных казусов: воровства, физического насилия и т.д. Кроме того, пьянство – это тот род «умопомешательства», которое мешает организации комфортного и спокойного быта. Изображение Антона и Степана представляет собой в этом отношении нарративную концентрацию этой темы, углубление принципа панорамирования, свойственного физиологическому очерку. Особенно уместным панорамирование является в цикле, где есть возможность «проведения одной темы через множество фактов» и где представлена «полнота описания социофизического мира» [3, с. 68–69].

Последний очерк «Матвей» демонстрирует еще один, не менее важный, признак панорамирования действительности в цикле. Он отражает «градуальность переходов от изображения одного жизненного фрагмента к изображению другого» [3, с. 69]. В герое этого очерка воплощаются не только идеальные качества слуги, но и высшая степень осознания необходимости свободы. По сравнению с другими слугами Матвей в наибольшей

степени цельный персонаж, поскольку вся его повседневная жизнь устремлена к достижению главной цели – освобождение от крепостной зависимости. В этом смысле можно вести речь не только об антропологии персонажного мира, но и о специфической антропологии идеала в авторском мире Гончарова. И так же, как порядочный человек, представленный в последовательной градации человеческих типов в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху», выступает эталоном светскости, так и Матвей, замыкающий галерею образов в цикле, воплощает идеальный тип коммуникации между баринем и слугой.

Предпосылая очеркам нечто вроде культурно-исторического экскурса о слугах, Гончаров в определенной степени конструирует образ идеального слуги, «в своем роде члена семейства, близкого к делам, заботам, горю или радостям дома». Особым статусом наделяется слуга холостяка, который, будучи зеркальным преломлением своего барина, предстает «невольным сожителем, ближайшим свидетелем всего, что у того делается, участник в его секретах, если они есть, иногда и кошелек, при беззаботности хозяина».

В максимально развернутой плоскости подобный тип коммуникации реализован в отношениях Обломова и Захара. Матвей также соответствует этой модели, являясь образной квинтэссенцией положительных качеств слуги. Сходство его со своим «инвариантом» (Захаром) реализовано в целом ряде текстуальных переключек, передающих мимику, неуклюжие движения героя, особенности речи. Как и в обломовском слуге, в Матвее, попадающем в цепочку комических положений, ощутима ироническая струя, которая эксплицируется в абсолютном финале: «Я после слышал, что Матвей откупился, внес деньги и получил отпускную, незадолго до манифеста 19 февраля».

Ироническое освещение тем разительнее, что повествование о Матвее контрапозитивно констатации смерти Миколая Суховольского из очерка Сенкевича. Вслед за ней идет пассаж в элегическом духе: «С того дня прошло много лет. На могиле верного слуги разросся кладбищенский вереск. Настало грустное время. Буря разрушила священный и тихий очаг в моей деревушке. Ныне ксендз Людвик уже в могиле, тетя Марыня в могиле; я пером добываю горький хлеб насущный, а Ганя... Эх! Слезы застилают глаза!».

Сходство обоих слуг завершается разными регистрами в финале очерков – фарсово-ироническим и трагическим, объединенным, однако, в одном – в фиксации распада патриархально-родовой психологии, разрыва конвергентно-консолидирующих связей между историческими поколениями. Сенкевич и Гончаров, опираясь на очерковую форму, все же наполняли ее разными жанровыми импульсами, мемуарно-исповедальным,

идиллическим и собственно нравоописательным в духе физиологий. Все это сказалось на принципах отображения и повествовательных стратегиях.

Список использованной литературы

1. Гончаров, И. А. Слуги старого века / И. А. Гончаров // Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников / И. А. Гончаров. – М., 1986. – С. 21–95.
2. Сенкевич, Г. Старый слуга / Г. Сенкевич // Собр. соч. : в 9 т. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 1. – С. 35–45.
3. Смирнов, И. П. Очерки по исторической типологии культуры / И. П. Смирнов // Мегаистория. К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. – М. : Аграф, 2000. – С. 11–97.
4. Старостина, Г. Б. Г. И. Успенский и И. А. Гончаров: к проблеме межжанровых образований [Электронный ресурс] / Г. Б. Старостина. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/sim/sim-267-.htm>. – Дата доступа: 21.02.2015.
5. Теория литературы / В. И. Тюпа [и др.] ; под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Высш. шк., 2004. – 385 с.
6. Чернец, Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М. : МГУ, 1982. – 192 с.

В.Ю. МАШКИНА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

РАННЯЯ ЛИРИКА И ПОЗДНЯЯ ПРОЗА И.А. БУНИНА: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

Творчество И.А. Бунина – крупнейшее явление в русской литературе XX века. Его «универсализм», синтез поэзии и прозы, новаторские формы психоанализа, переосмысление «вечных» тем и традиционных форм поэтики делают этого автора одним из самых ярких и оригинальных писателей нашего времени.

Сам Бунин никогда не отделял поэзию и прозу: «Свои стихи, кстати сказать, я не отграничиваю от своей прозы. И здесь, и там одна и та же ритмика... дело только в той или иной силе напряжения ее» [2]. Однако исследователи обычно обращаются только к одной из форм его творчества – прозе или поэзии. Например, диссертация Т.М. Двинятиной «Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология» посвящена только поэтическим, а книга Н.В. Пращерук «Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства» только прозаическим произведениям. Целью данного исследования будет попытка изучить творчество И.А. Бунина в поэзии и прозе одновременно.

Говоря о произведениях И.А. Бунина, уместно использовать термин «жанровая полифония» (от греч. Polys – многочисленный, phone – звук,

голос) – «многоголосие», разнообразие жанров в литературе, основанное на их гармоническом равноправии. Этот термин точно отражает своеобразие его поэзии и прозы [5]. Стоит отметить, что наибольшее количество соответствий (даже более того, переключек и взаимных продолжений идей, образов, мотивов) в поэтических и прозаических текстах наблюдается на разных этапах творчества. В раскрытии вечных проблем – жизни и смерти, любви и ненависти, одиночества и единения, – в описании сюжетных ситуаций, в которых лирический герой не просто наблюдает, но пропускает все через себя – в этом Бунин как поэт опережает собственное развитие как прозаика.

Такая тенденция уже отмечалась на примере сходства стихотворения «Эпитафия» (1902) и рассказа «Легкое дыхание» (1916): рассказ является просто более подробным развитием мысли, намеченной в стихотворении. История девушки, мечтавшей о любви, жаждавшей какой-то особенной, неповторимой судьбы, достойной только избранных, и нераскрывшихся прекрасных возможностей, трагически погибших вместе с их обладательницей. Эта же гипотеза подтверждалась на примере осенней поэмы «Листопад» (1900) и рассказа «Господин из Сан-Франциско» (1915). В данном случае жанровая полифония проявляется в общем мотиве смерти, предчувствии ее и безысходности. В «Листопаде» лирический герой погибает как часть природы, а в «Господине из Сан-Франциско» этот мотив приобретает общечеловеческие масштабы.

Попробуем обнаружить такого рода параллелизм, сравнивая рассказ из цикла «Темные аллеи» с одноименным названием и стихотворение, название которого приведем по первому стиху: «Листья падают в саду...»

Над книгой «Темные аллеи» Иван Алексеевич Бунин работал с 1937 по 1945 год. Не самое легкое время в жизни писателя: Нобелевская премия, полученная в 1933 году, была прожита и роздана в значительной части беднеющим писателям эмиграции. Войну и фашистскую оккупацию Бунин встретил в Грассе, отказавшись не только сотрудничать с гитлеровцами, но и уезжать куда-либо: «В сентябре 1939 года, Иван Алексеевич с Верой Николаевной поселились на вилле «Жаннет», владелица ее во время войны уехала в Англию и сдала дом. Дом стоял на крутой горе и был окружен садом, который переходил в лес. Кроме Буниных, на вилле жили еще несколько человек, в их числе – любимица Ивана Алексеевича, шестилетняя девочка, которая, к его большой грусти, вскоре с матерью уехала. Зато остался, и на долгие годы, бездарный и бесцеремонный писатель-нахлебник Л. Зуров. Жалея Веру Николаевну, привязавшуюся к нему, как к сыну, Бунин терпел его присутствие с великой кротостью, что лишней раз свидетельствует о его столь же великой, хотя и не для всех открытой доброте...» [9]. В это же время ухудшилось физическое и душевное состояние

писателя: «До сих пор не могу привыкнуть к таким дням, к такому виду. Нынче особенно великолепный день. Смотрел в окна своего фонаря. Все долины и горы кругом в солнечно-голубой дымке. В сторону Ниццы над горами чудесные гроззовые облака. Правее, в сосновом лесу над ними, красота зноя, сухости, сквозящего в вершинах неба. Справа, вдоль нашей каменной лестницы зацветают небольшими розовыми цветами два олеандра с их мелкими острыми листьями. И одиночество, одиночество, как всегда! И томительное ожидание разрешения судьбы Англии. По утрам боюсь раскрыть газету» [3].

Стихотворение «Листья падают в саду...» написано в 1898 году. Этот период в жизни Бунина примечателен прервавшими отношениями с Е.М. Лопатиной и начавшимися – с Анной Цакни, которые впоследствии тоже закончились печально.

В стихотворном творчестве Бунин-поэт постепенно выходит к рубежам зрелого мастерства. «Однако если ранние опыты Бунина-поэта заставляют вспомнить имена Никитина и Кольцова, то стихи конца 90-х и начала 900-х годов выдержаны в традициях Фета, Полонского, Майкова, Жемчужникова. Влияние этих поэтов оказалось прочным и стойким – именно их стихи переводили на язык искусства те впечатления, какие получал юный Бунин, – пишет Михайлов. – Быт семьи, обычаи, развлечения, катания ряженых на святках, охота, ярмарки, полевые работы – все это, преображенное, вдруг «узнавалось» в стихах певцов русской усадьбы. И конечно, любовь, навеянная на молодого поэта в первую очередь Полонским» [7].

Стихотворение «Листья падают в саду...» [1; 1, с. 60] относится к так называемым «осенним» стихам Бунина-поэта. «В плане “времен года” поэзия Бунина не столь однообразна. Поэт делит стихотворения этого периода на тематические группы, например, “осенние стихи”, в центре которых – поэма-шедевр» [6]. Равно как и в прозе, по мнению Н.В. Пращерук, «трудно выявить “сезонные” авторские предпочтения: и осень, и весна, и зима, и лето “присутствуют” практически “на равных” в тексте “Темных аллеи”, каждый раз становясь не просто “фоном” происходящего, а по-новому “собирая” “составляющие” в единый и единственный образ мира, соединенный с человеческим переживанием» [9]. Так, в тексте рассказа находим: *«В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями...»* [1].

«Темные аллеи» названы так неслучайно. В стихотворении Огарева «Обыкновенная повесть» есть такие строки:

*Была чудесная весна!
Они на берегу сидели -
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;*

*Тянулся за рекою дол,
Спокойно, пышно зеленея;
Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея* [8].

«Эти строки вызвали в памяти Ивана Алексеевича русскую осень, ненастье, большую дорогу и проезжающего в тарантасе старого военного. Возникла картина, а вслед картине – сюжет рассказа, который Бунин и назвал словами, взятыми из стихотворения: “Темные аллеи”, – а когда готовил к печати книгу – то оно стало названием всей книги...» [10].

В стихотворении «Листья падают в саду...» образ аллеи также присутствует, что, на первый взгляд, кажется упомянутым как часть собирательного образа осени – поры листопада. Однако архитектура стихотворения, состоящего из двух частей, которые начинаются эпифорой «Листья падают в саду...», создает почти визуальное представление аллеи: параллельно друг другу стоят одинаковые деревья. В то же время содержание двух частей стихотворения показывает два совершенно разных состояния лирического героя: мимолетное счастье и его утрата.

«Само название произведения имеет в основе своей яркий пространственный образ, задающий стратегию именно пространственного единства как единства смыслового и проблемно-тематического» [9]. Так, образ «темных аллеи» является не только ключевым образом, но играет связующую и концептуальную роль как в рассказе, так и в стихотворении.

В рассказе «Темные аллеи» Николай Алексеевич вспоминает свою прежнюю любовь – Надежду, которую через несколько десятилетий по воле случая встретил на постоялом дворе. Герой рассказа признается, что «*никогда не был счастлив в жизни*», а, вспоминая время, проведенное с Надеждой, задается вопросом: «*Разве неправда, что она дала мне лучшие минуты жизни?*» Таким образом, с помощью ретроспекции автор создает эффект присутствия читателя параллельно в двух периодах жизни одних и тех же героев. О мыслях героини известно только из ее слов, сказанных герою, в то время как вся ситуация предстает лишь с точки зрения Николая Алексеевича. Этот факт дает возможность сопоставить героя рассказа с лирическим героем стихотворения.

Название рассказа (и всего сборника в целом) содержит сквозную доминанту текста: «*красивое удлиненное лицо с темными глазами*», «*серьезный и темнолицый, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника*», «*еще чернобровый*», «*вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек*» [1] и т.д.

«Темнота в целом ряде рассказов... соотносится с особой интимностью, обозначает реальное или воображаемое пространство, пусть нена-

долго, но соединяющее героев» [9]. В «Темных аллеях» таким пространством оказываются сами аллеи, о которых упоминает героиня рассказа, вспоминая о стихотворениях.

Интересно, что одно из «осенних стихов» Бунина бедно в плане колористических образов, и, кроме частично обозначающего цвет слова «мрак», в тексте стихотворения даже намеков на оттенки нет.

Поздний Бунин-прозаик реалистичен и жесток, он раскрывает перед читателем все «темные аллеи» любви и взаимоотношений между мужчиной и женщиной, используя и сюжетную составляющую, и поэтику рассказа для этой цели. Настоящая любовь в понимании Бунина-писателя обязательно должна заканчиваться расставанием или смертью. Другой любви он не признавал, что живописно отражено в сборнике «Темные аллеи». Ранний Бунин лишь задается вопросами о быстротечности истинной любви. Но уже в этот период любовь не является счастливой и беззаботной порой, но временем «страсти» и последующей «душевной боли».

Анализ этих двух произведений И.А. Бунина, относящихся к разным литературным родам – лирике и эпосу, приводит к выводу о том, что факт жанровой полифонии в творчестве писателя является очевидным. В описанном выше случае – это и сюжет безвозвратно ушедшей любви, и цветовая гамма, и ключевой образ – темные аллеи. Бунин-поэт еще в раннем поэтическом творчестве ставит перед собой вопросы, ответить на которые ему удастся лишь в позднем, уже прозаическом.

Список использованной литературы

1. Бунин, И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. / И. А. Бунин – М. : Воскресенье, 2006. – Т. 2. – С. 311
2. Бунин, И. А. Собрание сочинений : в 9 т. / И. А. Бунин – М., 1967. – Т. 9. – С. 374–375.
3. Бунин, И. А. Устами Буниных [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: <http://bunin.niv.ru/bunin/bio/ustami-buninyh/1940.htm>. – Дата доступа: 21.12.2015.
4. Двинятина, Т. М. Поэзия И. А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология [Электронный ресурс] / Т. М. Двинятина. – Режим доступа: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Ahuw4PY92hI=&tabid=36>. – Дата доступа: 21.12.2015.
5. Квятковский, А. П. Поэтический словарь [Электронный ресурс] / А. П. Квятковский. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/>. – Дата доступа: 21.12.2015.
6. Медведевский, К. П. Новые лауреаты Академии наук / К. П. Медведевский // Иван Бунин. Pro et contra / сост. Т. М. Двинятина [и др.]. – СПб., 2001.
7. Михайлов, О. Поэзия Бунина [Электронный ресурс] / О. Михайлов. – Режим доступа: <http://bunin.niv.ru/bunin/kritika/mihajlov-poeziya-bunina.htm>. – Дата доступа: 21.12.2015.
8. Огарев, Н. Обыкновенная повесть [Электронный ресурс] / Н. Огарев. – Режим доступа: <http://ogarev.ouc.ru/obyknovenna-povest.html>. – Дата доступа: 21.12.2015.
9. Пращерук, Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства / Н. В. Пращерук. – Екатеринбург : Созидание, 1999. – С. 136–158.

10. Саакянц, А. Проза позднего Бунина [Электронный ресурс] / А. Саакянц. – Режим доступа: <http://bunin.niv.ru/bunin/kritika/saakyanc-anna-proza-pozdneho-bunina.htm>. – Дата доступа: 21.12.2015.

9. Пращерук, Н. В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства / Н. В. Пращерук. – Екатеринбург : Муниципал. учеб.-метод. центр «Развивающее обучение» ; Негос. образоват. учреждение «Фонд “Созидание”», 1999. – С. 136–158.

10. Саакянц, А. Проза позднего Бунина [Электронный ресурс] / А. Саакянц. – Режим доступа: <http://bunin.niv.ru/bunin/kritika/saakyanc-anna-proza-pozdneho-bunina.htm>. – Дата доступа: 21.12.2015.

А.В. МИНАКОВА

Россия, Москва, Гуманитарный колледж

Российского государственного гуманитарного университета

ПРОЗАИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА: ЖАНР ИЛИ ФОРМА?

Изменения, коснувшиеся литературы на рубеже XIX–XX веков, нашли отражение в преобразовании системы жанров: данное время отмечено появлением большого количества художественных формообразований, стремящихся к обособленности от устоявшихся жанров: рассказа, очерка, заметки, афоризма и пр. И прозаическая миниатюра стала одним из специфических жанровых образований, получивших широкое распространение не только в XX веке, но и в начале XXI века. В данной статье в качестве иллюстративного материала будем использовать произведения первой трети XX века, эпохи, в рамках которой сформировались наиболее важные черты, по-своему воспринятые писателями-миниатюристами середины и второй половины XX века.

Мнения филологов расходятся в отношении того, нужно ли миниатюре выделять отдельное место среди жанров и форм – или считать миниатюру условным обозначением любого произведения малой формы.

В качестве жанровых доминант, как правило, указываются особым образом выписанный «художественный» мир произведения, его пространственно-временная организация, субъект-объектные отношения и т.д. И здесь мы можем отметить одну важную «миниатюроорганизующую» антиномию: в миниатюре малый объём сопровождается «большим» содержанием, а также часто ещё одну антиномию – в попытке зафиксировать мгновение писатели порой создают «пространство бесконечности». Одним из самых распространенных метафорических образов-определений миниатюры является капля. Вспомним пришвиновское: «Мир иногда отражается в капле» [1, с. 35]. Или – отчасти контрастное у В.В. Розанова, у которого «картина мира» миниатюры обусловлена глубоким осознанием невозмож-

ности «разрезать» жизненный поток на капли – потому и законченность будет реализована не на уровне внешней формы, а во внутренней форме.

Миниатюра регламентирована именно объёмом, но под характеристикой «малый объём» попадает и верлибр, и очерк, и афоризм... И дальнейшие попытки проанализировать миниатюру как жанр приведут нас к пониманию того, что мы имеем дело с явлением «синтетическим». Синтез жанров обнаруживается в миниатюре яснее, чем в других жанро- и формообразованиях. Наиболее продуктивным окажется иной подход к теоретическому осмыслению феномена «миниатюра», а именно наблюдение за взаимообусловленными процессами – «сжатием» внешней формы, «сгущением» мысли и, как следствие, за расширением внутренней формы. Наиболее явственно представить обозначенные процессы в образовании миниатюры можно, анализируя миниатюру, прошедшую определенные трансформации: в результате перемещения миниатюры из одного художественного целого в другое (например, из одного цикла в другой; из дневника – в цикл рассказов и т.д.). Безусловно, такое «перемещение» всегда сопровождается жанровозначимой художественной переработкой – и тому есть немало количество примеров.

Обратимся к миниатюре М.М. Пришвина «Мячик радости и гора горя», первоначально появившейся как дневниковая запись [2]. Почти сразу Пришвин, художественно переработав эту запись, помещает ее в очерк «Весенние заветы», являющийся одним из четырех – образующих цикл «Солнечный круг». Помещённая в состав очерка, миниатюра «освобождается» М.М. Пришвиным от элементов сказа, автор «опускает» некоторые синтаксические конструкции. Убирает не участвующие в создании нового целого предложения типа «Раз Серёже купили мячик...», оставляя только описание. Причем очевидно стремление Пришвина «сжать» внешнюю форму, увеличивая ассоциативность отдельного слова, эллиптируя отдельные синтаксические конструкции.

Ср.: «Мячик радости прыгает, а горе, заключенное в нем, мается и как-нибудь... раз! преткнулась резинка, вышло горе, и мячик больше не прыгает. Спина горбатая – гора сзади и горькая доля» (1-я ред.) и «Мячик радости прыгает, а горе в нем мнется, мнется и – раз! – мячик больше не прыгает» (2-я ред.).

Уже заглавие миниатюры разворачивается в зримую картину-сцену, исполненную мысли и внутреннего движения. Внутренняя форма миниатюры строится на соотношении слов-образов типа гора – горе, мячик – мальчик, созвучие которых усиливает ассоциативную напряженность. Контрастные образы радости и горя, легкости и статичности, детства и старости, натуралистического изображения ловкости и старческой неподвижности оказываются «слиты» в одной детали («а в мячике горе

заделано»). От изображения всем знакомой детали, игрушки М.М. Пришвин ведет читателя к постижению идеи единства человечества. Использование метонимии усиливает и обогащает идею непрерывности жизни в самом общем смысле при этом скоротечности времени для отдельного человека.

Восприятие произведения «У плакучих берез» И.С. Шмелева именно как миниатюры подкрепляется выводами, полученными при сопоставлении первой и второй редакции произведения. Сюжет в обеих редакциях носит весьма условный характер. По-разному воспринимается образ дороги, один из главных уже по первоначальному замыслу писателя. В очерке, опубликованном в сборнике «В помощь пленным русским воинам» (1916), И.С. Шмелев изображает дорогу со всеми ее символическими значениями в пространственно-временной протяженности. Способствуют этому убранные впоследствии предложения типа «Мы идем, идем...», многочисленные истории из жизни людей, встретившихся герою-рассказчику. Убирает И.С. Шмелев и почти все диалоги, а оставшиеся даже графически оформляет иначе. Разговоры вписываются (даже просто зрительно) в общую картину жизненного пути.

Единство жизненного потока подкрепляется в миниатюре образами «бабьего потока» и молитвы, которую пел один старичок. Образа песни-молитвы не было в очерке.

Ср.: «Скорбно лицо горбатого монаха. Он сидит на лавочке под березой, у которой длинные ветви не топорщатся в сторону, а повисли. Он говорит о смерти: помер вчера его товарищ. Вот на этой лавочке тихо сидел он вчера вечером и тихо помер. Тихо взял Господь его душу» [6, с. 81–89] (*ранняя редакция*) и «Старый монах рассказывает нам и богомольцам о “тихой смерти”»: вчера, вот на этой лавочке, сидел старичок, пел молитву и за молитвой помер» [5, с. 243–245] (*окончательная редакция*).

В окончательной редакции, оформленной как миниатюра, не остается ощущения конечности. Написанное сначала «Впереди – радостная дорога. Впереди тоже, конечно, радостная жизнь наша. И в самом конце – святое, Угодник» в итоговом варианте заменено на «Впереди – много радостного, впереди – радостная жизнь наша. *Идем к Угоднику*». Видоизменяется сам образ рассказчика: важно не столько то, о чем он повествует, сколько то, как переживаются в его душе те или иные события.

Очень интересным и специфичным для миниатюры является процесс сгущения в одной детали смыслов, которые в очерке выражались большим количеством слов.

Ср.: «Святы тоненькие пики лесных войск – ровного молодого ельника» [6, с. 83] – «Тонкие пики ровного молодого ельника» [5, с. 243].

В окончательной редакции автор избегает прямого названия «атрибутов» войны, усиливая мотивное единство миниатюры: «Тут и колодец

под деревянным шатром, с крестиком. Мы пьем студеную воду, – ведь и она святая» [6, с. 81–89] – «Мы пьем студеную воду из колодца, увенчанного крестом» [5, с. 243–245].

Описательно-очерковое заменяется образами «повышенной» ассоциативности.

К осознанию специфического содержания, отличающего миниатюру от иных жанро- и формообразований, можно приблизиться, обращая внимание на важные признаки, которыми миниатюра характеризуется:

- внимание к предметной детали, ее повтор, «укрупнение», употребление в сильной позиции текста;
- выделение *слова-образа*, отличающегося особой ассоциативной напряженностью;
- семантическое насыщение синтаксических связей, использование эллипсисов;
- доминирование описания как способа изложения;
- доминирование лирического над эпическим;
- импрессионистичность и лиричность, которые являются взаимообусловленными;
- завершенность (часто, по аналогии с музыкальными и живописными явлениями, ритмико-мелодичная, зримо-ассоциативная), цельность и «ассоциативная» открытость, демонстративная поэтичность.

Термин «миниатюра» важен для устранения терминологической избыточности, он обладает и жанро-, и формообразующими признаками. Мы соглашаемся с И.А. Смириним, утверждающим: «Следовало бы разграничить употребление слова “миниатюра” для общего наименования малых по объёму литературных произведений разных жанров (стихотворных, драматических) и для обозначения жанровой разновидности рассказа как малой повествовательной формы, имеющей некие специфические особенности» [3, с. 121]. Действительно, нужно осознать, что понятие «миниатюра» в современных исследованиях может употребляться в терминологическом значении, но чаще его используют просто в качестве синонима к определению того, что можно назвать «небольшое произведение».

Конечно, можно сказать, что «называние» того или иного произведения миниатюрой или рассказом, или очерком нередко будет носить условный характер. И, казалось бы, знание этой, на первый взгляд излишне формальной информации, не привнесет ничего нового в анализ произведений малой формы. Однако вспомним наблюдение Ю.Н. Тынянова: «Интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок *поэмы*, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как *отрывок*, т.е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от

произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет *фрагментом*, во время Пушкина – *поэмой*. Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке» [4]. Так и название произведения миниатюрой носит не столько формальный характер, сколь содержательный.

С бóльшей обоснованностью можно сказать, что миниатюра – это синтетическое многоуровневое жанровое образование или форма, и организующие ее элементы насыщены такой семантикой, что название миниатюры рассказом, очерком, новеллой не позволит увидеть многие смыслы, которые, как мы убедились, содержит понятие «миниатюра».

Список использованной литературы

1. Пришвин, М. М. Дневники. 1918–1919 / М. М. Пришвин. – СПб. : Росток, 2008. – 560 с.
2. Пришвин, М. М. Дневники. 1920–1922 / М. М. Пришвин. – М. : Моск. рабочий, 1995. – 334 с.
3. Смирин, И. А. Миниатюра в системе малых жанров / И. А. Смирин // Проблемы типологии литературного процесса : межвуз. сб. науч. тр. – Пермь : Перм. ун-т, 1981. – 135 с.
4. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт [Электронный ресурс] / Ю. Н. Тынянов. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tyunyanov/pilk/poet4.htm>. – Дата доступа: 05.08.2014.
5. Шмелев, И. С. Собрание сочинений : в 5 т. / И. С. Шмелев. – М. : Рус. кн., 1999. – Т. 6 (доп.) : История любовная : Романы. Рассказы. – 512 с.
6. Шмелев, И. С. У плакучих берез // В помощь пленным русским воинам : лит. сб. / под ред. Н. В. Давыдова и Н. Д. Телешова. – М., 1916.

И.Г. МИНЕРАЛОВА

Россия, Москва, МПГУ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Поставленный во главу угла синтез как термин требует некоторых пояснений, так как его нет ни в краткой литературной энциклопедии, ни в словарях литературоведческих терминов, ни в музыкальном энциклопедическом словаре. Напомним, что синтез от греческого «соединение» (мысленное или реальное) различных компонентов объекта, его элементов в единое целое, систему. Синтез антонимически неразрывно связан с анализом (т.е. расчленением объекта на составляющие элементы). Холдовым термином слово «синтез» применительно к объектам искусствоведческого цикла (литературе, музыке, живописи, архитектуре) сделалось в России

на рубеже XIX–XX веков, наступала неоромантическая эпоха, в которой весьма своеобразно преломились искания западноевропейских романтиков, Шлегеля как теоретика романтизма.

Так что в синтезе искусств, неважно, на чьей территории осуществлявшемся (литературы ли, музыки, живописи, др.), опознаваемы его обязательные составляющие:

- отраженность в триаде тезис-антитезис-синтез;
- противопоставленность аналитическим тенденциям в культуре;
- соединение, наличие центростремительной доминанты, способствующей через это самое соединение создать совершенно новое, небывалое прежде.

Что же происходит в русской культуре рубежной эпохи? Русский XIX век поднял на самую вершину художества крупномасштабную прозу. Превзойти Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского в этом роде было, как кажется, почти невозможно. Эта «исчерпанность» жанра едва ли не первым и в 1880-е годы осознана А.П. Чеховым, благодаря которому рассказ как жанр уже не мыслится «безделицей». Впрочем, и сам рассказ под пером А.П. Чехова приобретает черты, какими он в прошлом не обладал. Чеховская проза воспринимает черты, характерные для поэзии как семантического единства: ассоциативность, укрупнение детали, повтор детали или перечня деталей, примат чувственного и медитативного ряда над событийным, – сообщает ей поэтическую глубину и многомерность. А.П. Чехов как знаковая фигура для рубежной эпохи, между прочим, не случайно начинает свой литературный путь с неудачного драматургического опыта, драматургическое пробивается и в творчестве других писателей к самой границе двух эпох (ведь написанная драматургом пьеса ставится и разворачивается на сцене представителями сценического искусства – режиссерами, актерами).

Литература как искусство слова внутри самой себя ищет возможности обновления. Но драматургическое отражается в синтетическом искусстве театра. Поэзия размыкает рамки собственно литературные, экспериментируя музыкальным в себе самой. Показательнейший пример – поэзия А. Добролюбова, К. Бальмонта («Воспоминания о вечере в Амстердаме»), И. Анненского («Смычок и струны»), позже И. Северянина, Н. Гумилева, В. Маяковского.

Искания философов (Р. Вагнер, Ф. Ницше, В. Соловьев), филологов (В. Буслаев, А. Потебня), композиторов (Римский-Корсаков, А. Скрябин, И. Стравинский), литераторов, прежде всего, символистов, какими были Вяч. Иванов, Андрей Белый, переводят эти искания из разряда внутрилитературных в разряд общекультурных [1]. Так, главной целью всех практически без исключения искусств становится «преображение Человека»,

изменение существующего порядка вещей в мире; почти «навязчивой», хоть и по-разному понимаемой, становится идея жизнестроительства. Искусство должно сделать иным (устремленным к идеалу?) лицо мира, его природу, социум, культуру, искусство вообще, даже материал этого искусства (в литературе – слово).

Слово как материал искусства, таким образом, осознается уже не в рамках одной словесности, а как часть литургического богослужения (литургия – «общее дело» и одновременно действие, в котором все стремится преобразить человеческую природу: и речь священника, и церковные песнопения, и архитектурное строение храма, и религиозный символизм церковной живописи). В литургии все, «обстоящее» Слово, усиливает все его составляющие, вот почему Вяч. Иванов, характеризуя свою эпоху, пишет: «Синтеза мы возжаждали *прежде всего*» [2] и делает уточнение: это не синтез романтиков, синтез «новый, литургический». Соблазн выстроить литературное произведение, воспользовавшись литургическими приемами, отточенными веками, был тогда велик. Дерзость (или гордыня?), с которой взялись за эксперименты в самых разных областях, может быть, достойна лучшего применения. Не символисты, в конце концов, достигли на этом пути настоящего успеха, а И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев.

Символисты преуспели в своеобразных «портретах» жанров [3]. Синтез неизменно приводит к «портретированию», к «новой стилизации» (Е.В. Аничков) музыкального, живописного, к созданию портретов музыкальных жанров (симфонии Андрея Белого, сонатные черты в прозе этой эпохи, творчество Чурлёниса, Рериха, Волошина), к особой роли портрета и иконы в семантике произведений, опять же к стилизации в узком смысле этого слова с различной доминантой: пародирование, фельетонирование, шаржирование мистерии как синтетического жанра. Так в Серебряный век сошлись «в одной точке» древность Египта, античность, средневековье, Возрождение, барокко, но так встретились вновь Восток – Россия – Запад. Роль художника на глазах стала, как это ни парадоксально звучит, ролью апостольской. К концу 1910-х годов многое изменилось, но только не доминанта.

Театральное, игровое в широком смысле этого слова, позже названное образно-метафорически «карнавал», – следствие все тех же исканий в области синтеза. В творчестве каждого без исключения художника сие отозвалось как характерная черта стиля эпохи. Синтез на рубеже XIX–XX веков открыл дорогу для обогащения художественной словесности в плане ее содержания, открыл новые способы смыслопередачи, создал уникальные возможности семантической концентрации в произведениях искусства. Он открыл для сегодняшнего филолога богатейшие возможности в анализе словесной ткани произведения, когда оно, это слово, может

и должно рассматриваться по крайней мере еще в двух концентраторах – в рамках общекультурных как явление широкого синтеза, синтеза искусств, и в границах одного искусства, т.е. как явление внутрилитературного синтеза, тогда отпадает сама необходимость в дискуссиях, где выясняется, например, жанр бунинских «Антоновских яблок» (это элегия? соната? рассказ?). Названные жанровые определения не будут конфликтны по отношению друг к другу, и все наличествуют во внутренней форме целого. С другой стороны, хотелось бы предостеречь молодых и впечатлительных исследователей от попыток абсолютно все описать через синтез. А.В. Амброс писал: «Навязать музыку можно чему угодно, но соединить ее с чем угодно – нельзя» [4].

Список использованной литературы

1. Минералов, Ю. И. Художественно-стилевой синтез в теории и практике русской словесности (от барокко до серебряного века) / Ю. И. Минералов, И. Г. Минералова // Реферативный сборник избранных работ по грантам в области гуманитарных наук. – Екатеринбург, 1999 ; Минералова, И. Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М. : Флинта, 2006. – 204 с.
2. Иванов, Вяч. Из области современных настроений / Вяч. Иванов // Весы. – 1905. – № 6. – С. 37.
3. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность / Ю. И. Минералов. – М. : Владос, 1999. – 360 с.
4. Амброс, А. В. Границы музыки и поэзии: Этюд из области музыкальной эстетики / А. В. Амброс – СПб. ; М. : В. Бессель и К°, 1889. – 144 с.
5. Минералова, И. Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма / И. Г. Минералова. – М. : Флинта, 2011. – 256 с.

И.В. МОКЛЕЦОВА

Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова

ЭВОЛЮЦИЯ ПАЛОМНИЧЕСКОГО ЖАНРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Паломническая литература имеет в русской литературе глубокие корни и восходит к знаменитому «Хожению Даниила, Русской земли игумена» (начало XII века). Выработанная автором жанровая структура «хожения» оказалась достаточно гибкой и ёмкой, что позволило ему стать образцом жанра и дожить до наших дней, претерпев некоторую трансформацию. На появление жанра «хожения» решающее влияние оказали устные рассказы о паломнических путешествиях. Большинство современных учёных рассматривают его в контексте развития путевой литературы. Этот жанр и по своему содержанию, и по языку примыкает к церковно-богослужебной литературе, рассчитан на серьезное духовное чтение.

Это подкрепляется наличием цитат из Священного Писания и Предания, агиографических сочинений (житий и патериков), гимнографии (тропари, кондаки, акафисты), молитв и прошений.

Через воссоздание внешних признаков святынь писатели-паломники стремились передать их сакральную сущность, используя при описании христианских святынь традиционные библейские образы, их задача – пробудить память, вызвать определенные ассоциации, вызывая духовное вдохновение, умиление, покаяние. Принцип «простоты и ясности», провозглашенный родоначальником жанра игуменом Даниилом, на века определил стиль жанра, поэтому передача непосредственных личных впечатлений происходит с помощью общеязыковых художественных средств. Средневековая эстетика требовала от писателей ориентации на жанровый канон, законы жанра признавались более важными, чем творческое самовыражение. При этом писатели стремились к усилению изобразительных возможностей слова, не забывая о сохранении точности в описании объекта [8, с. 168].

Со временем под влиянием исторических условий и иных литературных влияний происходит углубление развития системы художественных средств. Постепенно актуализируются описания, которые непосредственно со святынями не связаны, а воспроизводят разнообразные явления внешнего мира: людей и их трудовую деятельность, расширяется круг художественных средств для их изображения. Появляются объемные портретные и этнографические характеристики, описываются черты национального характера, намечается развитие литературного портрета. В работах Н.И. Прокофьева «хождения» обрели статус словесности. Исследователь дает классификацию древнерусских «хожений» XII–XV веков [13]. В XVI веке жанр «хождения» достигает своего расцвета, но в конце XVII – начале XVIII века эстетика подобного, этикетность жанра противоречит литературной практике, в которой отмечается усиление индивидуального авторского начала.

Паломнические «хождения» функционировали в течение различных эпох литературного развития и связаны с разными художественными методами: религиозным символизмом и демократическим вариантом барокко. «Стиль паломнических хождений оказался наиболее устойчивой единицей жанра по отношению к новым художественным веяниям» [8, с. 172]. Таким образом, к Новому времени жанр «хождения» пришел созревшим, имеющим свои совершенные образцы.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что в начале XVIII века появляется большой пласт путевой литературы. Это донесения, реляции, письма, записки, также составляющие предмет чтения русского человека наряду с «хождениями». Новые произведения по своей направленности ориентированы на другие цели, в первую очередь ознакомительные, но и в

них зачастую встречаются описания святых мест и отражаются чувства покаяния, религиозного сопереживания евангельским и ветхозаветным событиям, их привнесение в современную автору действительность [15]. Несмотря на имеющиеся достижения выработанная отечественной наукой жанровая типология путевой литературы Нового времени заслуживает самого пристального изучения, потому что во многом с помощью этого опыта были усвоены западноевропейские образцы путевой литературы.

Часть этих сочинений продолжает древнерусские традиции жанра «хождения», они полностью ориентированы на традицию посещения святых мест с целью поклонения христианским святыням. Вершиной развития этого жанра в XVIII веке стала своеобразная паломническая библиотека, принадлежащая перу В. Григоровича-Барского [3]. Одновременно с ними большую известностью получили «Записки русского путешественника» Н.М. Карамзина, которые посвящены поклонению совсем другим «святыням» – образцам западноевропейских искусств и наук [6]. Становящаяся на ноги русская литература Нового времени многое заимствовала у европейцев. Следуя в русле жанра сентиментального путешествия, продолжая развивать стернианские традиции самораскрытия внутреннего мира героя, русский писатель закладывает в отечественной литературе основание для появления новых жанровых образований.

С.Н. Травников исследует традиционные и новые черты путевой литературы переходного периода конца XVII – начала XVIII века прежде всего на основе жанровых трансформаций. По его мнению, в результате происходит окончательный раскол единой жанровой разновидности на светские и паломнические хождения; расцвет путевых записок; исчезают вымышленные или легендарные рассказы о путешествиях; мотив пути становится обязательным атрибутом сочинения. Усиление стилевой дифференциации свидетельствует о поисках авторами новых литературных форм, зарождении в недрах путевых записок образований нового типа: автобиография, мемуары, дневник, исповедь, научный трактат [15].

Оригинальный подход к генезису и развитию жанра путешествий наметился в работах В.М. Гуминского, опирающегося в своих рассуждениях на категорию пространства [4]. Например, средневековая география представляет собой религиозно-этическое знание о «своих-чужих», «праведных-грешных» землях. Генезис жанра определен изменением средневековой картины мира и появлением представлений о географической протяженности в духе Нового времени, это продуцирует появление разновидностей данного жанра (дневниковый тип повествования, включающий рассказ о пути героя к цели странствования, о его возвращении на родину). Поворотным произведением автор считает «Хождение за три моря» Афанасия Никитина (XV век). Сюжет, композиция, система героев,

образ повествователя «хождения» определяется пониманием пространственной категории в различных историко-культурных системах и носят подчиненный характер. Стилистические и языковые особенности исследователем в качестве аргументации не привлекаются.

Предромантический период в русской путевой литературе Нового времени связан с именем Д.В. Дашкова, оставившего своё описание путешествия в Иерусалим, Грецию, на Св. гору Афон [5]. Современные исследователи отмечают новаторский характер прозаических жанров русской литературы, указывая, что «своеобразным объединением этюдов, очерков, «происшествий», по сути отрывков, был жанр «путешествия», в котором содержались описания быта, нравов, обычаев, культурных традиций народов различных стран [7, с. 393]. Это во многом предопределило творческое усвоение «малых» жанров, способствовавших «обогащению эпической повествовательности чертами лиризма, индивидуализации и биографизации образа рассказчика.

Несомненно, наибольшее влияние на трансформацию жанров и «хождения», и путешествия в литературе Нового времени оказал известный писатель-паломник, дипломат, церковный и общественный деятель А.Н. Муравьев [9]. Следует также учитывать, что А.Н. Муравьев является основоположником особой разновидности духовной и церковной литературы, сложившейся при взаимодействии религиозной и художественной традиций. «Беллетризация» сделала духовные сочинения более доступными для широкого читательского круга. Н.А. Хохлова предлагает условно назвать ее «церковно-беллетристической» (по аналогии с термином «учено-беллетристический», примененным В.Г. Белинским к историческим работам-«описаниям» А.И. Михайловского-Данилевского) [16]. Выделим основные произведения писателя. Это «Путешествие ко святым местам в 1830 году», «Путешествия по святым местам русским», «Киев и его святыня», «Бородино», «Письма с Востока в 1849–1850 годах», «Русская Фиваида на Севере», «Святые горы и Оптина пустынь», «Русская Вильна» и др.

Одним из единомышленников и последователей А.Н. Муравьева в художественной сфере был А.С. Норов, внесший свой вклад в развитие русской паломнической традиции и литературы. Именно ему принадлежит первое научное издание «Хожения» игумена Даниила [14]. Особенностью его творческого метода стала опора на библейский текст, который он успешно читал и поверял самыми разными переводами на древних и новых языках. «Я тогда только пользовался указаниями путешественников, когда находил на месте их показания сходными с текстом Библии. Библия есть вернейший путеводитель по Святой земле, и я считаю себя счастливым, что по большей части имел при себе во время пути только одну Библию» [11, ч. 1, с. III].

При наличии самых разных жанров, задействованных для освещения паломнической темы, сохранилось и древнерусская традиция «хождения». Ярким выражением ее можно назвать «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святой Горы Афонской инока Парфения», которое оставило заметный след в русской словесности [12]. Его описания высоко были оценены мастерами слова и взыскательными критиками, такими как И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.

Вне внимания исследователей чаще всего остаются произведения, созданные в церковной ограде и принадлежащие перу представителей священства, монашества, мирян. Можно назвать наследие архимандрита Антонина (Капустина), не только собирателя земель Русской Палестины, устроителя Русской Духовной миссии в Иерусалиме, православных монастырей, гомилета, церковного историка, но и признанного светским сообществом ученого: археолога, археографа, педагога. Принадлежащие ему статьи, очерки, корреспонденции, доклады сыграли важную роль в становлении и развитии нашего палестиноведения [1].

Посещение святых мест обрело также сугубо лирическое излияние, следует обратить внимание на такие поэтические жанры, как молитва, воспоминание, дружеское послание, поэтический некролог, связанные со Святой землей и богомольем. Эта поэтическая традиция восходит к духовным стихам, воспринятым литературой Нового времени в творчестве М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина, и проходит красной нитью в лирике XIX–XX веков. Вспомним поэтические опыты П.А. Вяземского, посвятившего паломничеству цикл стихотворений: «Палестина» (1858), «Одно сокровище» (1858), «Александру Андреевичу Иванову» (1858), «Памяти Авраама Сергеевича Норова» (1869) и др. [2, с. 11–130].

В заключение следует сказать, эпическое прозаическое повествование о посещении святых мест в литературе Нового времени под влиянием общекультурных и литературных процессов реализовано в новых жанровых разновидностях, в основе которых практически всегда обнаруживаются особенности древнерусского жанра «хождения». Формирование новой жанровой системы особенно активно произойдет в эпоху перехода от классицизма к романтизму через предромантизм и сентиментализм. Среди авторов XIX в., оказавших особенное влияние на развитие паломнических жанров, следует назвать А.Н. Муравьева, ставшего основоположником новой жанровой разновидности «путешествия по святым местам», ему же принадлежит эпистолярная форма этого жанра.

Лирические жанры также были задействованы для передачи чувств и переживаний православного паломника. Молитва, послание, воспоминание, поэтический некролог помогают раскрыть паломническую тему в поэзии,

дав русскому читателю несравненные стихотворные образцы. Восприятие традиций предшественников позволили литературе XX века по-новому раскрыть заложенные в жанрах паломнической литературы возможности.

Список авторов, обратившихся к паломническим описаниям, может быть значительно расширен, потому что свидетельства посещения Святой земли переполняли книги, журналы, газеты, выливаясь в самые разные жанровые формы: записки, письма, очерки, циклы очерков, заметки. Наиболее популярным для писателей стал жанр очерка и цикла очерков, о чем свидетельствует также и литературный опыт XX века, принадлежащий И.А. Бунину, Б.К. Зайцеву, И.С. Шмелеву, В.А. Никифорову-Волгину и др. В эмиграции описание богомолья становится формой молитвенного делания и встречи с утраченной родиной для многих русских писателей. В Советской России прикровенное богомолье существовало всегда, описания его фрагментарны, переизданий прежних паломнических произведений нет, новые увидят свет за границей или позднее.

В постперестроечное время наблюдается резкий всплеск разножанровых переизданий и появление новых литературных произведений, посвященных паломнической тематике. Сегодня особенностью стало освоение паломниками новых технологий: размещение информации на порталах и сайтах, в блогах и социальных сетях, где можно встретить и собственно паломнические описания, и новые жанровые образования: заметки блогера, комментарии к посту.

Список использованной литературы

1. Антонин (Капустин), архимандрит. Из Иерусалима : статьи, очерки, корреспонденции. 1866–1891 / архимандрит Антонин (Капустин). – М. : Индрик, 2010. – 512 с.
2. Ветка Палестины: Стихи русских поэтов об Иерусалиме и Палестине. – М. : Алесь, 1993. – 384 с.
3. Григорович-Барский, В. Г. Пешеходца Василия Григоровича-Барского Плаки Албова, уроженца Киевского, монаха антиохийского, путешествие к святым местам в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятое в 1723 и оконченное в 1747 г., им самим писанное / В. Г. Григорович-Барский. – СПб., 1778.
4. Гуминский, В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : дис. ... канд. филол. наук / В. М. Гуминский. – М., 1979.
5. Дашков, Д. В. Русские поклонники в Иерусалиме. Отрывок из путешествия по Греции и Палестине в 1820 г. / Д. В. Дашков // Северные цветы на 1826 год. – СПб., 1826. – С. 214–283.
6. Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника : в 6 ч. / Н. М. Карамзин. – М., 1801.
7. Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика : монография / Т. В. Федосеева [и др.]; под ред. Т. В. Федосеевой ; Рязан. гос. ун-т им. С. А. Есенина. – Рязань, 2012. – 492 с.

8. Малышева, Т. Н. Эволюция художественных средств паломнических хождений XII – первой половины XVIII века : дис. ... канд. филол. наук / Т. Н. Малышева. – М., 1998.
9. Моклецова, И. В. Русские духовные традиции в литературном контексте XIX в. и творческом наследии А. Н. Муравьева / И. В. Моклецова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Литера, 2014. – 384 с.
10. Муравьев, А. Н. Путешествие ко святым местам в 1830 году / А. Н. Муравьев. – СПб., 1832. – 244 с.
11. Норов, А. С. Путешествие по Святой земле в 1835 г. : в 2 ч. / А. С. Норов. – СПб., 1838. – Ч. 1.
12. Парфений (Агеев), инок. Странствия по Афону и Святой земле / инок Парфений (Агеев). – М. : Индрик, 2008. – 272 с.
13. Прокофьев, Н. И. Древнерусские хождения XII–XV вв.: (Проблема жанра и стиля) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н. И. Прокофьев. – М., 1970.
14. Путешествие игумена Даниила по Святой земле в начале XII в. / Изд. Археогр. комис. под ред. А. С. Норова, с его крит. примеч. – СПб., 1864.
15. Травников, С. Н. Путевые записки петровского времени: поэтика жанра : дис. ... д-ра филол. наук / С. Н. Травников. – М., 1991.
16. Хохлова, Н. А. Андрей Николаевич Муравьев – литератор / Н. А. Хохлова. – СПб. : Изд-во Дмитрия Буланина, 2001. – 245 с.

Т.Ю. МОРЕВА

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ Э. РАМПО «ПЛОД ГРАНАТА» (К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ)

Детективный жанр зарождается в японской литературе в XX веке. Комментируя столь позднее формирование детективной литературы в Японии, Г.Б. Дуткина пишет: «Ученые были склонны объяснить это при- скорбное обстоятельство отсутствием должной научно-фантастической ба- зы (что, кстати, в полной мере относится и к научно-фантастической лите- ратуре), общей социальной неразвитостью Японии начала XX века, разли- чиями в менталитете японцев и европейцев, бюрократичностью государ- ственного аппарата, а также традиционной регламентированностью и ори- ентацией среднего японца на социальную группу – последнее почти ис- ключало возможность инициативы частного расследования, составляюще- го стержень детективной литературы...» [1, с. 7]. Первым произведением этого жанра в японской литературе стала повесть Э. Рампо «Плод грана- та». Однако значимость анализа системы точек зрения в избранном нами произведении в еще большей степени обусловлена той разновидностью де-

тективной литературы, к которой оно принадлежит. «Известно, – пишет Г.Б. Дуткина, – что детективы делятся на научные и интуитивные. Первые раскрывают совершенное преступление позитивными средствами исследования материальных улик (в Европе это направление представлено романами О. Фримена, Ф.У. Крофтса), вторые основываются на догадке и интуитивном проникновении в психологию преступника (Агата Кристи, Г.К. Честертон, Э.К. Бентли и др.)» [1, с. 10]. Следованием Э. Рампо принципу интуитивного метода и обусловлена его установка на игру с читателем в процессе поиска разгадки преступления путем включения разнообразных версий случившегося. В немалой степени это связано с выбором им мастеров детективного жанра, в диалог с которым он вступил, создавая свои произведения. Это, во-первых, американский романтик Эдгар Алан По (известно, что иероглифы псевдонима Эдогавы Рампо – настоящее имя писателя Таро Хираи – созвучны с именем Э.А. По), а также Артур Конан Дойл. Оба, и Э.А. По, и Конан Дойл, сосредоточили внимание на воссоздании процесса интеллектуальной работы сыщика, для которого анализ психического состояния преступника, а также реконструкция его действий становились путем к его разоблачению. А для этого необходимо было «дать слово» в повествовании лицу, благодаря гениальной догадке которого разоблачение стало возможным. При этом традиционной была система персонажей: гениальный сыщик, его помощник и, наконец, банально мыслящий представитель официального следствия. Итак, опора на включение в повествование разных точек зрения заложена, в первую очередь, типом того детектива, традициям которого следовал Э. Рампо.

Сюжетное ядро повести Эдогавы Рампо составляет история страшного по своей жестокости преступления: в жертву влили серную кислоту. В результате невозможно было поначалу установить личность убитого, напоминавшего «огромный растрескавшийся гранат, облаченный в полосатое кимоно» [3, с. 806]. Позже по одежде в нем опознали разорившегося владельца процветавшей ранее фирмы. И, наконец, благодаря усилиям Сайто, считавшегося «лучшим сыщиком префектуры» [3, с. 828], было установлено имя преступника. Им оказался бесследно исчезнувший вместе с принадлежавшими акционерному обществу и хранившимися у него дома пятьюдесятью тысячами иен Манъуэмон Танимура. К тому же он был давнишним врагом убитого Соити Котоно. Но абсолютно новое направление следствию, когда дело было «практически закрыто», дала новая улика. Это были отпечатки пальцев в дневнике исчезнувшего Танимуры, которые полностью совпали с отпечатками пальцев жертвы. Поэтому предполагавшегося убийцу перестали искать, признав его убитым. Что же касается Соити Котоно, который из жертвы превратился в преступника, то его поиски ничего не дали. И лишь через десять лет сам убийца, Манъуэмон Таниму-

ра, в свою последнюю встречу с тем самым полицейским, который обнаружил отпечатки, опроверг результаты его логических построений, признавшись в том, что улика была им специально подброшена в расчете на банальность мышления знакомого ему сыщика. Кстати, на похожей ситуации (преступник делает все, чтобы его жертву приняли за него самого, и он, таким образом, смог скрыться и избежать наказания) строится другой рассказ Эдогавы Рампо «Дьявол». Но только в нем преступником является женщина, убившая соперницу и попытавшаяся сделать так, чтобы наказание за убийство понес отвергший ее мужчина.

Вначале рассказ ведется от лица полицейского, которому, как ему казалось, так блестяще удалось завершить расследование. Во второй части значительное место занимают высказывания изменившего внешность и представляющегося другим именем (Иноматы) Танимуры. Несмотря на то, что в повести совмещено два временных плана (первый – время совершения и расследования преступления, второй – рассказ о случившемся и обнаружение настоящего преступника через десять лет), первая часть повести «Плод граната», согласно предложений В. Шмидом типологии произведений (правда, исследователь заметил, что связывать эти типы с определенными произведениями не так уж и легко, поскольку «в большинстве случаев точка зрения – явление не постоянное), ближе к четвертому из выделенных типов. В нем «диегетический нарратор повествует о своих приключениях с точки зрения повествуемого “я”... сообщая только то, что ему как повествуемому “я” было известно в соответствующий момент и оценивая происшествия и людей по меркам своего прежнего “я”. Его цель – “восстановить впечатление”» [5, с. 130]. В результате «коммуникативный акт вербализации» [4, с. 5] осуществлен так, что читатель воспринимает и оценивает ситуацию через призму видения ее допустившим ошибку следователем. Во второй части передана точка зрения на события преступника, предлагающего свою, т.е. ту, что явилась истинной, версию случившегося. Тем самым разоблачается основанный на позитивных средствах истолкования улик тип детективного повествования.

Обращает на себя внимание оценка преступления рассказывающим о нем полицейским. С одной стороны, он всячески подчеркивает его незначительность: «дело было не столь уж громкое» [3, с. 795], «случай довольно заурядный. За давностью лет я совершенно забыл о нем...» [4, с. 802]. С другой – называет выдающимся: «все мельчайшие подробности того из ряда вон выходящего, изощреннейшего преступления» [3, с. 795]. Подобная противоречивость оценок присутствует и в рассказе Эдгара По «Похищенное письмо», где префект говорит, что преступление, о котором он собирается поведать Дюпену, – «дело чрезвычайно простое», «дело это на редкость просто», а потом добавляет, что «оно такое причудливое», что

ставит всех «в совершенной тупик» [3, с. 327]. В обоих случаях приводится точка зрения того самого персонажа, примитивность и банальность мышления которого обыгрывается авторами. Однако, если у Эдгара По начальник полиции Парижа просто не хочет признаваться в собственном фиаско и поэтому характеризует преступление как простое, с которым они (полицейские) сами «превосходно» справятся, а рассказывает о нем лишь потому, что оно «доставило ему много неприятных хлопот» [3, с. 327] и будет занятно его старому знакомому, у которого множество «причуд», то у Эдогавы Рампо, как представляется, причина подобной противоречивости оценки преступления иная. Скорее всего, таким способом рассказывающий о нем полицейский хочет подчеркнуть не только свою скромность, но и гениальность как сыщика. Неслучайно в этом плане его замечание: «Удивительно, как один-единственный отпечаток может разрушить всю стройную версию! Позвольте похвастаться: обнаружил хитрость преступника ваш покорный слуга. По одному отпечатку я изобличил убийцу, за что удостоился похвалы самого начальника управления» [3, с. 831–832]. О совершившем же преступление он говорит снисходительно: «...он допустил непростительный промах: совершенно забыл об отпечатках пальцев. А ведь именно кожный узор – неповторимая отличительная особенность человека» [3, с. 842]. Хотя, как потом обнаружится, промах допустил он сам, построив доказательства всего лишь на двух отпечатках пальцев, обнаруженных в доме исчезнувшего Танимуры, и не попытавшись исследовать другие отпечатки, которые, безусловно, там были и которые разрушили бы его версию. В свете этого ирония преступника по отношению к способностям рассказчика как следователя имеет все основания. «И следствие основывалось только на вашей гениальной догадке?» – задает он тому вопрос [3, с. 843]. Показательна и реакция рассказчика: «Меня передернуло, – сообщает он. – Наглец! Как он смеет говорить это мне – опытному полицейскому, отдавшему любимой работе столько лет?» [3, с. 848]. Но читатель, как главный реципиент воссоздаваемой картины преступления, все больше разделяет подобную ироническую оценку его способностей.

По существу, повесть Эдогавы Рампо заканчивается посрамлением полицейского, пошедшего тем путем, который был задан ему преступником. Такой финал является аргументом в его споре со сторонниками «научного» детектива. Однако при этом возникает вопрос: только ли выбором в качестве героя-полицейского человека, лишенного дара интуиции и способности логического мышления обусловлена победа преступника? Обратим внимание на неоднократно встречающиеся в тексте произведения замечания относительно демонического начала в Иномате-Танимуре. «Мне, – сообщает полицейский, – вдруг почудилось, что я беседую с оборотнем. Нечто огромное, страшное заслонило весь мир. Но это «нечто никак

не могло обрести конкретную форму, приводя меня в исступление» [3, с. 853]. А позже и сам убийца признается: «Знаете, во мне, видно, дьявол сидит» [3, с. 859]. Необычным является и место, где происходит ситуация рассказывания о преступлении: на краю зияющей глубокой пропасти. «Идеальное место, – говорит Иномата. Только здесь и слушать такие истории! Один неверный шаг – и смерть. В этом есть своя прелесть, верно?» – с «гордостью» заключает он [3, с. 803]. Позже окажется, что место было выбрано не случайно: преступник решил покончить с собой. История расследования совершенного им преступления, рассказанная полицейским, закончилось тем, что напоминающего после действия серной кислотой лопнувший гранат погибшего приняли за него. История, которую узнает читатель, – смертью преступника, который как бы занял «свое» место: его тело, лежащее среди бурунов, «было похоже на ярко-алый, огромный, растрескавшийся от спелости плод граната...» [3, с. 862]. Таким образом, хотя зло и не было разоблачено из-за банальности взгляда на него полицейского, оно было остановлено самим преступником. Но главное здесь – не наказание, а выявление природы этого зла. По-видимому, Эдогаву Рампо, кроме вопроса о значимости интуиции, логики и умения встать на место преступника, чтобы понять его и разоблачить, волновала и проблема сложности природы человека, обнаружения в нем темной демонической силы.

Суть детективной повести Э. Рампо «Плод граната» заключается в разоблачении следствия, которое опирается на очевидное, игнорируя логику поведения преступника. Для усиления эффекта неожиданности автор включает в нее своего рода пуант: после завершения изложения полицейским обстоятельств расследования, выражения им своей точки зрения, которой придерживался до этого момента и читатель, следует изложение тех же событий через призму видения их настоящим преступником. И читатель убеждается в ложности того, что представлялось и ему самому неоспоримым. В этом заключается смысл той «нарративной игры», которую вел с ним автор. Необходимость персональной точки зрения в этом произведении вызвана также поставленной в нем проблемой таинственных глубин природы преступника, наличием в нем демонического, разрушительного начала.

Список использованной литературы

1. Дуткина, Г. Б. Мистификация длиною в жизнь / Г. Б. Дуткина // Демоны луны / Э. Рампо ; сост. и общ. ред. Р. В. Грищенко. – СПб. : Кристалл, 2000. – С. 5–20.
2. По, Э. Рассказы / Э. По ; пер. с англ. – М. : Худож. лит., 1981. – 351 с.
3. Рампо, Э. Демоны луны / Э. Рампо ; сост. и общ. ред. Р. В. Грищенко. – СПб. : Кристалл, 2000. – 864 с.
4. Тюпа, В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Ариерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
5. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славян. культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

В.Б. МУСИЙ

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА А.С. ГРИНА «ОТРАВЛЕННЫЙ ОСТРОВ»

Произведения Александра Грина представляют значительный интерес для исследователя процессов жанровой динамики русской литературы первых десятилетий XX века. Следует отметить, что учеными накоплен значительный опыт для понимания особенностей прозы этой переходной культурно-исторической эпохи. Это и общие работы, как, к примеру, В.Е. Ковского «Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики» (Москва, 1990), Д.К. Царика «Типология неоромантизма» (Кишинев, 1984), в которых, в частности, идет речь и о творчестве А.С. Грина. И, конечно же, исследования, которые непосредственно посвящены художественному своеобразию прозы этого автора. Так, к примеру, ученый из Польши Е. Литвинов, подробно остановился на показательном для эстетической программы А. Грина акценте на вневременной проблематике и дидактизме, роднящих его произведения с модернистской прозой [6, с. 67–68]. Отмеченная исследователем особенность проявляется и на уровне жанровой природы его рассказов, повестей и романов.

Заметив, что поэзия – это жанры, а поэтика – теория жанров [5, с. 25], Цветан Тодоров пишет, что литературы без жанров никогда не было. Это система, которая переживает постоянную трансформацию. И в наибольшей степени это характерно для переходных художественных эпох. Жанры, пишет Цветан Тодоров, функционируют как «горизонты ожидания» для читателя, как «модели письма» для автора [5, с. 29]. Суть же процесса трансформации жанровой парадигмы заключается в том, что писатели меняют «модели письма», нарушая тем самым «горизонты ожидания» читателей. Так и А. Грин в «Отравленном острове» дает установку своему реципиенту на определенный жанр, чтобы тот затем обнаружил, что оказался на ложном пути.

Какие это «горизонты ожидания»? Судя по тому названию, под которым рассказ был впервые напечатан в журнале «Огонек» в 1916 году («Сказка далекого океана»), это, скорее всего, должно было быть произведение, содержащее идиллический хронотоп. И в самом деле, в описании острова присутствуют, пожалуй, все названные М.М. Бахтиным, признаки идиллии: локализация жизни в ограниченном пространстве, единство жизни нескольких поколений, ограниченность ее содержания «немногочисленными реальностями», единство ритма жизни людей и природных про-

цессов. Но с такой же долей вероятности «Отравленный остров» можно причислить к основанной на достоверных фактах художественно-документальной литературе, точнее – жанру очерков-путешествий. Обратим внимание на начало рассказа, выдержанное в строгом документальном стиле: «По рассказу капитана Тарта, прибывшего из Новой Зеландии в Ахуан-Скап, и согласно заявлению его местным властям, заявлению, подтвержденному свидетельством паровой команды, в южной части Тихого океана... Остров Фарфонт лежит на 41°17' южной широты, в стороне от морских путей. Он был открыт в 1869 году» и т.д. [1, с. 362]. Еще больше оснований предположить принадлежность произведения к детективному жанру, поскольку в нем сообщается о гибели от яда множества людей, т.е. о преступлении. Именно так истолковали массовую гибель островитян газетчики, как следует из рассказа. Скоррея, единственного из взрослых, кого смогли спасти от действия яда, заподозрили в преднамеренном преступлении и писали о «хитрой предусмотрительности злодея», назвали его «свирепый убийца» [1, с. 367]. Однако постепенно читателю становится ясно, что, хотя все названные дискурсы и присутствуют в произведении, не они определяют его жанровую суть. Примечательно, что, несмотря на добровольный характер ухода населения острова из жизни, произведение называется не «отравившийся», а «Отравленный остров». Таким образом, акцент делается на вызвавшей это добровольное решение опасности, идущей из внешнего, «большого» мира.

Кстати, мотив массового самоубийства присутствует не только в этом произведении А.С. Грина. Его исследованию в художественном мире другого гриновского рассказа («Рай») посвящена статья Г.Л. Нефагиной и А.О. Шелемовой. Как следует из вывода, к которому пришли исследовательницы, в центре этого произведения – «психологическое состояние интеллигенции периода духовного кризиса» [4, с. 161]. В рассказе «Отравленный остров» подобный кризис, единственным выходом из которого оказывается смерть, переживает все население острова. Причем, как уже было отмечено, эта смерть оценивается как насильственный акт. В таком случае возникает вопрос, кем или же чем было осуществлено это насилие. И ответом, на наш взгляд, будет «цивилизация», оцениваемая в таком случае примерно так же, как и в известной работе Освальда Шпенглера «Закат Европы», первый том которой появился почти в то же время, что и рассказ Александра Грина, если быть точным, на два года позже. Немецкий историк культуры и философ исходил из оппозиции «культура – цивилизация», «реализация творческого духа народа – нивелировка духовных ценностей усилением рационализации жизни и последующая деградация». А теперь обратимся к рассказу А.С. Грина. В нем в качестве сообщения, ставшего «преддверием истины», названо письмо за подписью капитана Брамса. Его

текст занимает большую часть третьей главы рассказа. В нем подробно описывается вид острова, история его населения (потомство двух семей эмигрантов), облик и быт островитян. Из письма следует, что во время свадебного пира капитан рассказал этим «жизнерадостным» и «гостеприимным» людям о «великих делах мира, изобретениях и титанической борьбе...» [1, с. 370]. Как он и ожидал, его рассказ «поразил» слушателей. Они «были потрясены», – замечает он. И далее: «Люди с Луны или с Марса, попади они на землю, не вызвали бы такого убийственного интереса к себе, как мы...» [1, с. 371]. Главным образом капитан передавал недавние военные события, сообщил о «гениальных завоеваниях человека в области воздухоплавания, радио, химии, морской и артиллерийской техники». «Я, – вспоминает Брамс, – нарисовал им возможно полную картину гигантской борьбы девяти государств, представив все ее крупнейшие события, ее план, ход, темп, технические и моральные средства, пущенные в ход противниками... Я описывал им внешность дредноутов, цепелинов, аэропланов, бетонных окопов и бронированных фортов, приводя слушателей в трепет весом шестнадцатидюймового снаряда или размерами земляной воронки после взрыва бомбы, способной смести деревню» [1, с. 371]. Все это время капитан Брамс испытывал «невольное чувство гордости» за достижения цивилизации и превосходство над «полуробинзонами». Итак, третья глава содержит точку зрения человека «большого» мира на развитие военной и технической мощи человечества.

Четвертая глава, в которой передается рассказ Скоррея о последовавших после посещения острова моряками событиях, содержит угол зрения на происходящее в мире «полуробинзонов». Люди, которым был знаком только «плеск волн и шелест цветущих веток», узнали о пережитой Европой страшной войне. Однако им оказалось недоступным чувство восторга капитана Брамса перед оружием. Напротив, их ужаснуло представление о погибающих от этого оружия захваченных войной сотнях миллионов людей. «Мы, – сообщает Скоррей, – узнали, что люди летают стаями на крылатых машинах, бросая сверху бомбы в корабли, дома и леса. Мы узнали, что посредством особого удушливого ветра сжигают легкие десяткам тысяч солдат, и многое другое». Но главное, что теперь неотступно поселилось в их сознании – это вопрос: «не повторится ли снова такая же война» [1, с. 372]. Склонные, как и все туземцы, к аффективным состояниям островитяне уже не могли найти покоя. В их воображении все небо было покрыто «быстро несущимися таинственными кораблями», они явно слышали «гул и свист, удары и протяжный звон колоколов», видели «темные громады судов неизвестной национальности, преследующие друг друга» [1, с. 374; 375]. Можно предположить, что рассказ А. Грина, как и книга О. Шпенглера «Закат Европы» (а оба автора пережили Первую

мировую войну), содержит вывод относительно того, что одна из причин опасности цивилизации – развитие военной мощи стран, необходимой «городам» для захвата «чужой» земли. Таким образом, решающими в определении жанровой природы рассказа являются не его видимая фактографичность, отвечающая требованию предельной достоверности, не картины устройства жизни и нравов изолированного от исторической жизни населения острова и даже не процесс раскрытия преступления, а постановка и решение в нем проблем универсального характера, имеющих отношение ко всему человечеству.

На основании этого возможен вывод относительно притчевой составляющей в рассказе А. Грина «Отравленный остров». На близость произведений А.С. Грина притче уже обращали внимание исследователи. Так, к примеру, Т.Е. Загвоздкина, выделив в его романах «учительный пафос, повышенную субъективность, стремление к наиболее полному, открытому выражению нравственно-философской идеи» [2, с. 130], обосновывает их связь с притчевой традицией на типологическом и генетическом уровнях. В творчестве А.С. Грина, пишет другой исследователь, А.Н. Мазин, «сложилась индивидуальная жанровая система, подчиняющаяся общим закономерностям и построенная по единым принципам». И далее он называет признаки, на основе которых делает вывод о создании писателем «особой жанровой разновидности в русской советской литературе – притчеобразного нравственно-философского рассказа и романа» [3, с. 63]. Среди них – постановка А. Грином нравственно-философского эксперимента, который является «главным структурообразующим элементом притчи» [3, с. 59], намеренная дидактичность, обнаженность финала, подчеркнутая моралистичность нравственного итога [3, с. 61]. Сама по себе притча, касающаяся коренных проблем мироустройства, как и басня, хрия, аполог, принадлежит художественно-риторической группе жанров. В ее основе – миф. Применительно к рассказу А.С. Грина, о котором идет речь, это, безусловно, миф о золотом веке. И в этом плане самым близким А.С. Грину его предшественником в русской литературе был автор «Сна смешного человека». Безусловно, различия между названными произведениями очевидны: обитатели звезды у Ф.М. Достоевского приняли идею смешного человека, и для них стало органичным новое миропонимание, а для островитян в рассказе А. Грина происходящее в «большом» мире так и осталось абсолютно «чужим» и опасным. Но тот факт, что в основе обоих рассказов лежит мотив утраты первоначальной гармонии в результате вторжения в жизнь пребывающих в состоянии людей «золотого века» того, что представляет мир цивилизации и приходит извне, позволяет сблизить оба произведения.

Закрывающие рассказ А. Грина строки не дают читателю возможности однозначного толкования случившегося. Стенограф, записавший рас-

сказ Скоррея, позволил себе следующее замечание: «Это были самые счастливые люди на всей земле, убитые эхом давно отзвучавших залпов, беспримерных в истории» [1, с. 376]. В этом замечании выражено не только сожаление об уходе из жизни «самых счастливых людей», но и признание бессмысленности их ухода: их убили залпы войны, которой уже давно не было. А потому и уход уже ничего не мог изменить. Историю останавливать бессмысленно. Автору рассказа не присущ руссоизм. Но очевидно его понимание того, что развиваться история человечества должна так, чтобы не создавалась основа для гибели народов, будь то массовые самоубийства или же массовые военные убийства.

Список использованной литературы

1. Грин, А. С. Отравленный остров / А. С. Грин // Собр. соч. В 6 т. Т. 6. – М. : Правда, 1980. – С. 362–376.
2. Загвоздкина, Т. Е. Сюжетно-композиционная структура и формы выражения авторского сознания в романах Грина / Т. Е. Загвоздкина // Александр Грин: человек и художник : материалы XIV междунар. науч. конф. – Симферополь : Крым. архив, 2000. – С. 121–132.
3. Мазин, А. Н. Притчевая компонентность романтической прозы А. Грина / А. Н. Мазин // Вопросы русской литературы : межвуз. науч. сб. – Симферополь : Крым. архив, 2000. – Вып. 6 (63). – С. 54–64.
4. Нефагина, Г. Л. Художественный мир рассказа «Рай» А. Грина / Г. Л. Нефагина, А. О. Шелемова // Александр Грин: человек и художник : материалы XIV междунар. науч. конф. – Симферополь : Крым. архив, 2000. – С. 160–161.
5. Тодоров, Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров ; пер. з фр. Є. Марічева. – Київ. : Києво-Могилян. акад., 2006. – 162 с.
6. Litwinow, J. Proza Aleksandra Grina / J. Litwinow. – Poznań, 1986. – 174 с.

Э.М. ОСПАНОВА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

СБОРНИК А.П. ЧЕХОВА «В СУМЕРКАХ» В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ КОНЦА XIX ВЕКА

Сборник рассказов «В сумерках» был издан в августе 1887 года. В него вошли шестнадцать рассказов 1886 и начала 1887 года. Формировалась книга в марте 1887 года, самый поздний рассказ, включенный в нее Чеховым, был опубликован 7 марта 1887 года. Всего в 1886 году Чехов написал сто тринадцать произведений. Из них в сборник вошло двенадцать. С начала 1887 года по март было опубликовано пятнадцать рассказов. Из них Чехов включил в книгу четыре [2, с. 380]. Попытки определить жанровое и стилевое своеобразие Чехова, как отмечает недавняя выпуск-

ница МГУ А. Гуляева, вписывали его в контекст современной литературы, вели к поискам общих тенденций литературного развития. Малый объем, новеллистичность, психологизм становились следствием эпохи, а Чехов, наряду с другими писателями, – выразителем этого духа времени.

Н.К. Михайловский писал: «Очень подходящее заглавие выбрал г. Чехов для нового маленького сборника своих рассказов. В целом они действительно напоминают сумерки, когда замирающий свет не дает глазу резких контуров и определенных красок, когда эта своеобразная незаконченность образов, оборванность перспектив, смутность освещения вызывают в вас странное, хотя и всем знакомое чувство тихой, ленивой и, в конце концов, приятной грусти. В этом чувстве, несмотря на его смутность, есть что-то самодовлеющее. Вы знаете, что вот эта аллея, вдруг обрывающаяся полумраком, тянется, должна тянуться и дальше, пока не упрется в калитку, в открытое поле, в пруд, но вы не ищете этого продолжения или конца: бог с ними, и так хорошо смотреть, довольствуясь намеком на продолжение...» [6, с. 254].

В положительном отзыве В.В. Билибин говорит: «В сумерках... В сумерках душевные струны настраиваются отзывчивее и согласнее, реют грезы на неслышных крылах, тихая грусть сменяется улыбкой радостного воспоминания, человек полнее, углубленнее и вдумчивее уходит сам в себя. В сумерках задуманы автором его рассказы, но написаны они при ярком солнечном свете, ибо полны красок, образности, картинности, жизни и теплоты... – Pardon!, мы, кажется, хвалим? А это нам строго запрещено по юмористическому уставу... » [3, с. 3].

Критики видели в Чехове продолжателя линии Гоголя – Достоевского в изображении «маленького человека». А. Кузин писал: «Да, г. Чехов описывает маленьких людей, и в буквальном и в переносном смысле! Но ведь и Гоголь описывал «маленького» человека – Акакия Акакиевича в своей «Шинели», которая, однако, теми же представителями академической критики считается классической вещью; покойный Достоевский прославился в начале своей литературной деятельности своими «Бедными людьми», которые являются историей о «маленьких» человечках, на которых представители академической критики не обратили бы внимания, если бы встретили их на улице. Задача художника и состоит в том, чтобы привлечь внимание общества к таким людям, дать им возможность понять их внутренний мир, показать из-под покрывающей их коры, созданной условиями жизни человека, существо, созданное по образу и подобию божью. Эту задачу г. Чехов исполняет вполне добросовестно, и в этом заключается достоинство и главное качество его таланта» [4, с. 329].

«Психология «простых» людей – простых не по сословию или званию, а по малочисленности и несложности управляющих ими побужде-

ний – не требует обширных исследований и находит для себя достаточно простора в рассказах г. Чехова. Чтобы показать нам во весь рост Савку и Агафью («Агафья»), дьячиху и ее мужа («Ведьма»), лавочника Андрея Андреича («Панихида»), нужно немного времени и места – и они выступают перед нами как живые. В «Ведьме», местами, слишком густо положены краски, в «Панихиде» воспоминания отца об умершей дочери смешиваются, на одном пункте, с впечатлениями, которые могла испытать только сама дочь; «Агафье» нельзя сделать даже таких упреков. Из самых обыкновенных, заурядных элементов складывается материал для драмы, развязка которой остается неизвестной читателям, но легко может быть восполнена их воображением. С психологией «простых людей» близко соприкасается психология детского возраста – и в этой области г. Чехов также чувствует себя как дома. «Детвора» появляется на сцену в «Событии»; радостная тревога Вани и Нины, вызванная рождением котят, изображена с добродушным юмором, завоевывающим сочувствие читателей. Еще лучше картинка из детской жизни, нарисованная в рассказе «Дома». Автору удалась здесь не только фигура Сережи, но и фигура отца, блуждающего в потемках педагогики и торжествующего там, где всего меньше ожидал победы. Все усилия Быковского доказать семилетнему мальчику вред и безнравственность курения остаются тщетными – но к желанной цели внезапно приводит сказка, самому рассказчику казавшаяся наивною и смешною... В «Кошмаре» прекрасно нарисован отец Яков, подавленный и униженный нуждою. Недоразумение, в которое он вводит «благонамеренного» № помещика, порывистая страстность, с которою он, наконец, решается обнажить свои язвы, позднее раскаяние Кунина, поторопившегося жалобой архиерею, – все это производит потрясающее действие. Нигде, может быть, автор «Сумерек» не возвышался до такого истинного драматизма», – говорил К.К. Арсеньев [1, с. 766].

Д.С. Мережковский говорит о Чехове как о «беллетристе нового типа», т.е. пишущем «маленькие, изящные новеллы, как будто нарочно, созданные для того, чтобы передавать микроскопические детали, мимолетные музыкальные оттенки чувства, которые так дороги современному искусству». В.П. Буренин определял рассказы как «маленькие, краткие по форме, но очень полные по содержанию и очень выработанные вещи». С.Ф. Флеров пишет об отличительном признаке «интересных» писателей нашего времени». Это то, что они «одинаково свободно пишут «во всех стилях». Чехова критик вписывает в тот же ряд «интересных» писателей и находит у него сатиру, мораль, народничество, салон, поэзию («Святою ночью»), прозу («Дома»), «смешанный жанр» («Ведьма»), реальное («Агафья»), «великосветские романы» («Пустой случай»).

На наш взгляд, ценным является то, что А. Гуляева анализирует позицию и критиков, которые также говорят о приеме «коробки сюрпризов», когда «В самом конце рассказа действие получает неожиданный поворот, эффект внезапно выскакивает наружу» (С.Ф. Флеров). В качестве примеров приводятся рассказы «В суде», «Кошмар», «Недоброе дело», «Враги». Или о том, что Чехов «покидает своих героев в самую критическую минуту» («Агафья», «Верочка», «Ведьма» – Н.К. Михайловский). Д.С. Мережковский считает, что Чехов изображает героев «чересчур уж внешними, акварельными чертами, что вероятно зависит отчасти от избранной им формы коротеньких, отрывочных новелл», «рассказы г. Чехова, благодаря своей отрывочности, не могут захватывать ряда последовательных моментов действия, расположенных в перспективе времени, – в них нет и не может быть психологического развития характеров и положений, того, что называется интригой, завязкой» [7, с. 334]. В «Верочке» из-за отсутствия предшествующего контекста А.Ф. Бычков видит «эпизод, заимствованный из целой бытовой эпопеи, к которому как-то искусственно приставлено вступление». В целом интонация, с которой об этом говорится, скорее негативная, чем позитивная. «Нельзя не пожалеть, что дарование автора употреблено на такие незначительные вещицы, которые более или менее носят следы случайности, в которых чувствуется, что он передает то, что попало ему на глаза...».

Среди положительных оценок можно назвать отзыв В.П. Буренина: «наш беллетрист чертит на двух-трех страничках какую-нибудь картину, а между тем перед читателем в этих чрезвычайно сжатых и эскизных чертах возникает почти целая жизненная драма». Хотя здесь стоит иметь в виду, что статья В.П. Буренина писалась скорее не в защиту Чехова, а против Н.К. Михайловского. Положительную оценку этим качества дает и А. Кузин: «...произведения, благодаря незначительности своего объема, производят более сильное впечатление...», и считает плюсом то, что «А.П. Чехов не берет для своих картин более выдающихся явлений окружающей жизни, не сортирует их по их относительной важности». Общим местом становится пожелание «помимо срочной литературной работы» «собрать силы для крупного художественного произведения» («Петербургская газета»). «Русская литература будет ждать от г. Чехова более обширного и серьезного произведения» («Наблюдатель»). Н.К. Михайловский же пророчит, что слова о том, что «много- и скорописание не доведет талантливого автора до добра», уже начали исполняться. Следует заметить, что для самого Чехова незаконченность финалов и неопределенность были не просто литературным приемом, а идеологической установкой.

А. Гуляева полагает, что критики того времени в своем большинстве не различают Чехова как личность и образ автора в произведении. Нераз-

работанность теории (как, например, отсутствие понятия образа повествователя) приводила к тому, что Чехова часто обвиняли в негуманности, безыдейности. С.Ф. Флеров обвинял его в «придуманности» и «интересничаньи». Интересно, что часто встречается обвинение Чехова в пристрастии к «чувственным изображениям» женщин («Ведьма», «Несчастье» – «Петербургская газета»), «бессознательном золаизме» (С.Ф. Флеров), влечении «смутной физиологической силой... даже в описании кошки, только что принесшей детей» («Несчастье» – С.Ф. Флеров).

Д.С. Мережковский пишет, что «тенденции в собственном смысле в очерках г. Чехова нет», и называет в качестве излюбленного приема – сопоставление «сознания, разлагающего анализа, рефлексии и бессознательную, неразложимую силу инстинкта, чувства, страсти, сердца», «элемент чувства ... выставляется либо как нечто стихийное, разрушительное, но все-таки грандиозное, либо как нечто спасительное, идеальное». Он же задается вопросом – можно ли считать из-за отсутствия тенденции у Чехова «его деятельность праздной, ничтожной или прямо развращающей, вредной для общества?» Сама постановка вопроса говорит о том, что отсутствие «тенденции» воспринималось в обществе скорее как недостаток, который требует оправдания, что и делает Д.С. Мережковский, говоря, что «новеллы» Чехова «содействуют прогрессивному усовершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности».

В вопросе гуманности мнения критиков расходятся до противоположностей. Одни считают, что «отличительная черта таланта г. Чехова, это – гуманность» («Петербургская газета»). «...и в самых слабых произведениях г. Чехова видно теплое чувство, любовь к человеку» («Русская мысль»). Н. Ладожский видит в рассказах «искру человеколюбия, водящего рукой автора, не желающего рисовать людей хуже, каковы они на самом деле». «В жизни ничего нет дороже людей!» – восклицает один из героев, и, кажется, эта фраза могла бы служить эпитетом ко всем произведениям молодого беллетриста» (Д.С. Мережковский). Другие, например, Н.К. Михайловский, обвиняли Чехова в бесчеловечности: «Потому что ... какая же это человечность, если вы, на минуту заглянув в церковную сторожку, где мучатся и друг друга мучат дьячок с дьячихой, в смятенную душу Верочки, в души Агафьи и ее мужа, тотчас же отходите прочь...?»

Для многих критиков вопрос о талантливости Чехова был далеко не так очевиден. С.Ф. Флеров видел в рассказах «отсутствие свежести и непосредственности таланта». Некоторые критики были более благосклонны и говорили о «даровании, не лишенном свежести и некоторой оригинальности» («Правительственный вестник»). «Русская мысль» замечает, что рассказы Чехова «не дают нам повода заключить о развитии его литературных сил», хотя, с другой стороны, автор «не начал еще исписываться и повто-

ряться». К 90-м же годам все чаще появляются многочисленные отзывы подобного содержания: «Из молодых беллетристов... Антон Чехов, бесспорно, самый даровитый, и его ожидает блестящая литературная будущность» (М. Белинский (И.И. Ясинский) «Труд»). Из подобных высказываний становится ясно, что мнение о Чехове как талантливом писателе складывается постепенно [5, с. 37].

Список использованной литературы

1. Арсеньев, К. К. Беллетристы последнего времени / К. К. Арсеньев // Вестн. Европы. – 1887. – № 12. – С. 766–784.
2. Бердников, Г. П. Творческие искания Чехова середины восьмидесятых годов / Г. П. Бердников. – СПб., 1991. – 380 с.
3. Билибин, В. В. А. Чехов. В сумерках / В. В. Билибин // Осколки. – 1887. – № 36. – С. 3–4.
4. Кузин, А. Академическая критика и молодые таланты / А. Кузин // Колосья. – 1888. – № 11. – 329 с.
5. Гуляева, А. Сборник А. П. Чехова «В сумерках» в прижизненной критике [Электронный ресурс] / А. Гуляева // Молодые исследователи Чехова. : материалы междунар. науч.-практ. конф. Москва, май 2008 г. – М. : Изд-во МГУ, Вып. 6. – Режим доступа: <http://chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/42-mich2009/209-guljaeva>. – Дата доступа: 12.01.2016.
6. Михайловский, Н. К. Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы / Н. К. Михайловский. – СПб., 1887. – 254 с.
7. Мережковский, Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта / Д. С. Мережковский // Север. вестн. – 1888. – № 11. – С. 334–335.

О.Б. ПЕРЕХОД

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

К ВОПРОСУ ОБ ИМЯНАРЕЧЕНИИ ГЕРОЕВ ПОВЕСТИ Н.С. ЛЕСКОВА «ГОРА»

Причина, по которой мы обратились к повести Н. С. Лескова «Гора», – это интерес к литературной ономастике и тем возможностям, которые она открывает в реализации идейно-художественного замысла автора. На наш взгляд, этот аспект творчества писателя изучен недостаточно, а ведь у Н. С. Лескова нет ни одного случайного имени, за каждым именем открывается целый культурный слой.

Прототипом повести «Гора» стало прѳложное сказание под 7 октября «О кузнеце, иже молитвою сотвори воздвигнутися горе и воврещися в Нил реку» [1]. Между тем в довольно просторном для Пролога сказании представлены лишь 10 общеупотребительных *nomina propria*: Александрия, Египет, Нил, Адар, Иисус Христос, Бахмет, христиане, аравитяне, сараци-

ны. Нет даже имен двух главных героев, так что их номинация осуществляется посредством местоимений: «некто златокузнец», «некая жена», «оныи златоковач», «она жена». Интересно то, что Лесков, опираясь на сюжет Пролога, который крайне беден в ономастическом плане, существенно развивает ономастическую образную подсистему повести, употребляет более сотни имен собственных, насыщая ее разными онимами, расширяющими время и пространство текста.

Интерес Н.С. Лескова к Прологу впервые был обозначен им в статье «Жития как литературный источник», в которой писатель говорил о постоянном интересе русских писателей к житийным сюжетам. Позволим себе процитировать Лескова, который писал так: «Пролог – хлам, но в этом хламе есть картины, каких не выдумаешь. Я их покажу все, и другому в Прологе ничего искать не останется... Апокрифы писать лучше, чем пружиться над ледащими вымыслами» [2]. Н.С. Лескову, как известно, в связи с трудностями, возникшими с цензурой, которая не пропускала повесть «Гора» в печать, пришлось даже изменить первоначальные имена главных героев и назвать Зенона Фовелом, а Невору – Атоссой. Здесь тоже открывается интересный аспект для изучения. Если сопоставить этимологию имен главных героев в двух редакциях повести, то можно увидеть следующее.

Зенон – имя древнегреческого происхождения, хотя представлено и в католической традиции (польской, чешской), и в православной, буквально означает «принадлежащий Зевсу», «Зевсов», «божественный». В начале повести создан идеализированный образ Зенона, цельный и однозначный, что связано со стремлением стилизовать текст проложного сказания в соответствии со средневеково-христианской поэтикой. Но значение имени главного героя актуализируется в кульминационный момент повести – Зенон (божественный) предстает как обладатель нравственной силы, соизмеримой с «божественной» энергией, способной сдвинуть Гору и изменить мировоззрение и нравственные установки Нефоры. По мнению, А.А. Федотовой, «такая интерпретация проложного сюжета, несомненно, не может восходить к житийной традиции, поэтому позволим себе предположить, что здесь вступает в действие собственно лесковская концепция творчества. Зенон-златокузнец в изображении Лескова прежде всего художник. Об этом свидетельствует последнее признание Зенона патриарху в том, что он мало наставлен в вере и уподобляет ее тетиве лука, которая напрягается и сильно ударяет лишь в самые ответственные моменты жизни» [3]. Таким образом, «проложные сюжеты в творчестве Лескова приобретают смыслопорождающее значение», которое отражено и в имени главного героя – Зенон в концентрированной форме.

По поводу имени Зенон возникает еще одно предположение. Лесков, как человек глубоко образованный, не мог не знать о Зеноне Элейском,

древнегреческом философе, который, согласно Антисфену, во время пыток откусил собственный язык, чтобы не проговориться, и выплюнул его в лицо тирану. Сравним у Лескова: Зенон ослепляет себя, чтобы устоять, не поддаться искушению. Снова за именем стоит культурный контекст.

Имя Фовел, которое использовал Лесков в другой редакции повести, библейского происхождения, известно из Ветхого Завета. Его этимология неясна. По словам бытописца (Книга Бытия), Фовел (Тувалкаин) жил до потопа и был сыном Ламеха и Циллы. Он был ковачем (т.е. кузнецом) всех орудий из меди и железа. Сравните у Лескова – главный герой златокузнец. Имя Фовел содержит номинацию по роду деятельности героя и не несет такой символической нагрузки, как имя Зенон.

Рассмотрим женскую линию повести, которая выражается в именах Нефора – Атосса – Родопис–Сефора.

Атосса, измененное Лесковым из цензурных соображений имя главной героини повести, – имя, известное в древнегреческом, древнеперсидском, авестийском языках, означает «одаренная добром». В истории Атосса известна как дочь Кира II, жена Дария I и др. царей. Считалась одной из образованнейших женщин своего времени [4]. Культурологическая информация, стоящая за этим именем, не вполне соотносится с характером главной героини повести Лескова. Хотя одна из характеристик Атоссы, данная ее современниками, вполне применима к Нефоре: «Атосса всегда добивалась того, чего хотела» [4]

Что касается имени Нефора, то по этому поводу можем высказать лишь некоторые предположения. Прямых отсылок в словарях имен, символов, знаков к происхождению имени Нефора/Нефорис (в другой огласовке встречается Нефера/Нефрис) нет. Мы связываем это имя с прецедентным именем Нефертити (есть общий элемент нефер/нефор), которое означает «красавица грядет». Встречается также толкование Нефрис – имя испанского происхождения, имеет значение «очаровательная». Слово нефер – символическое изображение лютни, использовалось в качестве амулета, который придавал человеку дополнительные силы, приносил удачу, продлевал молодость; неферум – лотос (символика слова очень богата). Кроме того, возникла такая версия, нефрис – гр. сорт вишни (см. у Лескова в повести: *Положи диадему с маленьким диском и богиню Ма на лоб, а большой диск укрепи на груди, чтобы лучи его утопали и местами бы вырывались из-под складок туники. Надень светло-зелёного цвета тунику или цвета зреющей вишни на солнце... Вишнёвый цвет тебе, кажется, больше будет идти в этом уборе... Жрец Ма всегда имеет посох из вишни...– Как ты хорошо это знаешь. Ма тебя за это должна награждать, как богиня* [5]). Исходя из этих предположений, можно судить о том, что семантический профиль имени многослоен. Видится все-таки, что Лес-

ков обращается к египетскому толкованию имени, подчеркивая красоту главной героини. Используя второй вариант – имя Атосса, автор подчеркивал ее ум и настойчивость в достижении цели, т.е. функции имен характерологические, основанные на культурных ассоциациях.

Имена Родопис и Сефора, использованные Лесковым для именования героинь повести, на мой взгляд, более прозрачны по своей смысловой нагрузке. Сефора (в ином фонетическом облике эти имена звучат как Сепфора/Сапфира/Сафира и др. варианты) в ветхозаветном сюжете известна как исключительно красивая жена Моисея в «Книге Исхода»; в переводе с еврейского означает «птица» (символика слова птица также многообразна). Что касается имени Родопис, то оно отсылает нас к греческой и египетской мифологии – легенда о гетере Родопис, которую поведал Геродот (Книга II) и характеризовал ее как «весьма прелестную собой» [6]. Думается, что Лесков воспользовался тем культурным «шлейфом», который тянется за именами этих красавиц, и назвал так героинь своей повести, ведь именно с ними соперничала в красоте и величии убранства Нефора, именно она ревниво давала им уничижительные характеристики «плосколобая Родопис и скуластая Сефора». В обоих случаях Лесков в именах героинь отразил их внешний вид и, возможно, намекнул, на образ жизни (ср. Родопис была гетерой), а в повести Родопис – знатная дама, также имеющая любовные связи.

Имя христианина Малафея, шерстобита, – еврейского происхождения (имеет русский вариант Малахий и считается просторечным), в переводе означает «посланник Божий». Имя тенденциозно отражает назначение этого героя – послан в помощь Зенону. В то же время это имя связано с русской былевой традицией, поскольку Малафей – богатырь встречается в песнях про Анику-воина как Молофер; Малафей также восходит к библейскому Олоферу [7].

Таким образом, имянаречение героев в повести «Гора» – это осмысление образа через имя, воплощение образа в имени, имя – точное попадание в образ, имя-характеристика, имя-символ, имя – культурная ассоциация и культурный контекст. Мотивация имен в повести по преимуществу культурологическая. Такую мотивацию может понять только просвещенный читатель. В этом смысле личность Н.С. Лескова как человека образованного, знатока мировой истории, мифологии, религиозной истории и просветителя стоит в одном ряду с выдающимися деятелями культуры России.

Список использованной литературы

1. Минеева, И. Н. Творческая история повести Н. С. Лескова «Гора» [Электронный ресурс] / И. Н. Минеева. – Режим доступа: <http://dlib.eastview.com/browse/doc/40737167>. – Дата доступа: 10.04.2016.

2. Лесков, Н. С. Жития как литературный источник [Электронный ресурс] / Н. С. Лесков. – Режим доступа: <http://mouuniver.net/drevnerusskij-prolog-v-xudozhestvennom-soznanii-n-s-leskova/>. – Дата доступа: 15.04.2016.

3. Федотова, А. А. Пушкинский контекст «египетской» повести Н. С. Лескова «Гора» [Электронный ресурс] / А. А. Федотова. – Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/2011_2g/49.pdf. – Дата доступа: 10.04.2016.

4. Атосса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>. – Дата доступа: 18.04.2016.

5. Лесков, Н. С. Гора [Электронный ресурс] / Н. С. Лесков. – Режим доступа: http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_0250.shtml. – Дата доступа: 15.04.2016.

6. Сефора [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/baganova_mariya/vsemirnaya_istoriya_v_spletnyah.html#0. – Дата доступа: 18.04.2016.

7. Жданов, И. Н. К литературной истории русской былевой поэзии [Электронный ресурс] / И. Н. Жданов. – Режим доступа: <http://books.academic.ru/book.nsf/64493209/K+литературной+истории+русской+былевой+поэзии>. – Дата доступа: 15.04.2016.

Е.Д. ПРИСТУПА

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ К.И. ЧУКОВСКОГО ПРИ ИЗУЧЕНИИ МОНОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕМЫ «Н.А. НЕКРАСОВ» В 10 КЛАССЕ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

Для большинства современных школьников К.И. Чуковский – автор сказок, детский писатель. Сам же Корней Иванович считал себя прежде всего критиком и литературоведом. К сожалению, школьные учителя на уроках по изучению творчества Н.А. Некрасова редко упоминают о сорокалетней исследовательской деятельности Чуковского по восстановлению подлинного поэтического наследия поэта.

Нам это кажется неоправданным, поэтому мы предлагаем материал, который может быть полезен учителю при изучении монографической темы Н.А. Некрасова.

Уже в начале знакомства с творческим путем Некрасова десятиклассники узнают, что цензура препятствовала публикации некрасовских произведений и как боролся поэт с цензурным гнетом. Именно здесь уместно назвать имя молодого литературоведа Корнея Чуковского, который уже после смерти Некрасова на протяжении десятилетий самоотверженно разыскивал его утраченные рукописи, а также вел работу по установлению цензурных искажений, сравнивал подлинные авторские рукописи с изуро-

дованными. Благодаря Чуковскому современные школьники читают подлинники некрасовские стихотворения и поэмы, написанные авторской рукой.

Впечатляют результаты разысканий Чуковского, они кажутся почти фантастическими. Писателем было восстановлено 15 тыс. поэтических строк Некрасова, изувеченных бесстрастной рукой цензоров, т.е. одна треть всего поэтического наследия. Для наглядности это: одна треть всего написанного поэтом, т.е. каждая третья строка была искажена цензором или пропала, но была найдена и восстановлена К. Чуковским.

Молодым литературоведом-исследователем двигала огромная любовь к Некрасову как поэту и личности, он хотел оставить будущим его читателям истинные поэтические произведения великого народного поэта. И во имя этой благородной цели Чуковский почти всю свою творческую жизнь занимался некрасовской темой. Он не только разыскивал утерянные и искаженные цензурой рукописи, но и написал 100 работ о великом поэте, последняя из них («Мастерство Некрасова») удостоена Ленинской премии. Современные некрасоведы и сегодня на нее опираются.

При изучении поэмы «Кому на Руси жить хорошо» десятиклассники убедятся, как сильно она была испорчена цензором.

Из главы «Доброе время – добрые песни» были удалены стихи о Грише Добросклонове:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.

Не появились в печати и знаменитые строки, в которых выражено жизненное кредо Некрасова и всех прогрессивных людей XIX века:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Полностью исключены из поэмы песни «Солдатская», «Барщинная», «Веселая», многочисленны цензорские замены.

В наше время каждый старшеклассник знает монолог Якова Нагого:

Работаешь один,
А чуть работа кончена
Гляди: стоят три дольщика:
Бог, царь и господин.

В дореволюционном же издании поэмы четвертая подчеркнутая строка, в которой заключен весь смысл строфы, была заменена цензором на многоточие. На протяжении всей поэмы цензор заменял строки поэта своими словами или многоточием.

Не может не поразить школьников при изучении «Железной дороги» то, как долго и мучительно боролся Некрасов за возможность ее напечатания. Узнав историю ее написания, ребята поймут, какие тяжелейшие испытания перенес поэт, чтобы увидеть ее изданной.

Понимая, что опубликовать «Железную дорогу» во время вступления на престол Александра II было невозможно, ведь нового царя пытались представить «освободителем» народа, Некрасов предпринял ряд защитительных мер: снизил на 10 лет дату создания стихотворения, отнес ее содержание еще ко времени царствования Николая I и близкого ему графа Клейнмихеля. Но цензуру нелегко было обмануть, так как весь смысл «Железной дороги» явно звучал в вопросе: «Народ освобожден, но счастлив ли народ?»

Печатание поэмы Некрасов предпринимал несколько раз, но безуспешно: был безоговорочный цензурный запрет. В последний раз в 1865 году поэт-редактор мужественно решился на отчаянный шаг: напечатал «Железную дорогу» без разрешения цензуры в «Современнике». И тут же последовал строгий приказ: «Принимая во внимание то, что в «Железной дороге» ее сооружение изображено как результат притеснения народных масс... объявить предупреждение журналу «Современник» в лице издателя-редактора дворянина Н. Некрасова». Что это означало, отлично знал Некрасов и сотрудники журнала.

Об этом прямо заявил один из цензоров: «...это мера, ведущая к прекращению журнала за его противоцензурное направление». Чуковский относил стихотворение «Железная дорога» к одному из самых художественно совершенных произведений Некрасова. В нем автор достиг главного: слияния актуального для передового общества содержания с блестящей художественной формой. Поэту удалось особенностью ритмического строя стиха, использованием богатства художественных тропов, разнообразием мелодики, передачей звуковой экспрессии, умением воссоздать и быстрое движение поезда, передать представившиеся ему драматические события как реальные.

Все время освоения «Железной дороги» учащимся будет интересно узнать, какие разнообразные, полноценные и оригинальные комментарии Чуковский дал к этому стихотворению в своей книге «Мастерство Некрасова».

Чуковскому первому из некрасоведов пришла идея сопоставить несколько стихотворений других поэтов, посвященных строительству первой в России железной дороги (чугунки). Поэты Фет, Вяземский, Шевырев, Полонский, Струйский и другие откликнулись на строительство нового скоростного вида транспорта в стране.

К.И. Чуковский сопоставил идейно-эстетические позиции, пафос, стиль стихов.

Среди всех произведений названных авторов «Железная дорога» Некрасова выделяется и мощью главной мысли, пронизывающей все стихотворение, и художественными достоинствами и внутренним авторским пафосом. Словеснику достаточно прочесть десятиклассникам по одной строфе из стихотворений хотя бы двух поэтов, как сразу же вырисовывается их кардинальное отличие от «Железной дороги» Некрасова.

Вот отрывок стихотворения «На железной дороге» А. Фета:

Мороз и ночь над далью снежной
А здесь уютно и тепло,
И предо мной твой облик милый
И детски чистое лицо...

А вот строки из стихотворения П. Вяземского:

Когда, как будто вихрь попутный,
Приспосаблия крылья нам,
Уносит нас вагон уютный
По русским дебрям и степям -
Благословляю я чугунок...

А это строфа из стихотворения Я. Полонского:

Мчится, мчится железный конек!
По железу железо гремит,
Пар клубится, несется дымок,
Мчится, мчится железный конек,
И мелькают, мелькают шесты...

Для Фета поездка по железной дороге – радостное необычное путешествие, возможность в теплом комфортабельном вагоне любоваться мелькающими снежными далями, облитыми серебром деревьями. Но милее всего для него были светлые воспоминания о молодой прекрасной женщине, об ее нежном облике и очаровании.

Для Вяземского и Полонского железная дорога тоже привлекательна уютом, быстротой движения, возможностью полюбоваться русскими дебрями и полями. Оттого поэты «благословляют» чугунок.

Запоминающейся картиной осенней природы начинается и «Железная дорога» Некрасова.

«Славная осень: здоровый, ядреный воздух усталые силы бодрит...», но мысли автора заняты не красотой зимнего пейзажа, а тем, чего стоило простому люду строительство нового вида транспорта. И в сознании народного поэта эта мысль вызывает трагические картины: мертвецы, бегущие за поездом, «косточки русские» по бокам железнодорожной колеи, не стихающий стон угнетенного народа, слышимый поэту под стук колес.

В художественном отношении некрасовская «Железная дорога» не ниже стихов Фета, Вяземского и Полонского. Но зато какая глубина

содержания заложена в ней! За неповторимым российским осенним пейзажем Некрасов увидел то, о чем не задумывались три талантливый поэта. Поэт в роскошном вагоне не наслаждается осенним великолепием, а «думает думу свою», думу нелегкую, суровую и хочет, чтобы и читатель вник в его размышления.

Форма стиха Некрасова безупречна. Темп стиха, его ритмика передает быстрое движение поезда, трехсложный размер позволяет услышать стоны и плач строителей и тяжесть авторских дум.

Цензура не пощадила и лирических стихотворений Некрасова. Она не пропустила в печать такие эпохальные стихи, как «Белинский», «На смерть Шевченко», «Огареву», «Два пути», «Смолкли несчастные, доблестно павшие», «Жница» и многие другие.

Уже к началу нового XX века они будут найдены К. Чуковским, и начнется славная реконкиста – новое завоевание поэзии Некрасова, которое стало возможным благодаря подвижническим разысканиям.

Учителю, несомненно, следует рассказать о том, что приходилось испытывать Некрасову ради публикации своих произведений. Иногда он был вынужден идти на уступки, когда цензор безжалостно вычеркивал авторский текст или заменял своими далекими от смысла вариантами, невзирая на протест автора.

Часто авторские строки заменялись многоточиями, а порою оставлялись лишь обрывки некрасовских стихов, а порою включались цензорские слова и целые строки.

Все это и выявлял Чуковский, потратив на эту работу долгие годы, сохранив для читателей последующих поколений выстраданные поэтом строки.

Как же удалось Чуковскому уже после смерти Некрасова разыскать оригинальные авторские тексты, еще не тронутые равнодушной рукой цензора? Как нашел он такой богатый и разнообразный материал? Прежде всего исследователь посетил все те места, где жили родственники и близкие Некрасову люди.

Он встретился с женой поэта Феклой Анисимовной, со своим родным братом, дочерью бывшей гражданской жены покойной А.Я. Панаевой, оставшимися еще в живых сотрудниками журнала «Современник», людьми, которые встречались с Некрасовым. Побывал он и в архивах издательств, типографий, где печатались некрасовские произведения. И постепенно накапливали редкий бесценный материал. Дочь Авдотьи Панаевой предоставила Чуковскому сокровище – старинный альбом, в который Авдотья Яковлевна записывала все новые стихи поэта, и в нем рукой Некрасова были сделаны поправки. Она передала рукопись романа, который писала ее мать вместе с поэтом.

Изучая все найденные материалы, Чуковский исследовал их и разгадал многие семейные секреты поэта, понял психологические мотивировки его отношений с А.Я. Панаевой, выяснил отношения с сотрудниками «Современника» и др.

Разыскал Некрасов и много других ценных документов и материалов. Московская малоизвестная писательница, например, познакомила Чуковского с рукописью поэмы «Саша», где было несколько неизвестных стихов, получил Чуковский и целый ряд автографов Некрасова. Несколько достоверных копий стихов Некрасова передал Чуковскому известный литератор Н. Анненский. Полученные материалы исследователь понемногу публиковал, и в каждой публикации обращался с просьбой ко всем, у кого есть какие-либо письма, дневники, записки, хоть отдаленно связанные с Некрасовым, пересылать ему для изучения и последующего их напечатания.

Многие откликнулись на эту просьбу. Но самые богатые некрасовские рукописные сокровища хранились у почетного академика Ф. Кони. Это были черновые и беловые рукописи поэмы «Кому на Руси жить хорошо», которые не попали в руки губителей-цензоров, рукопись неизвестной повести Некрасова «Каменное сердце», один из последних неопубликованных вариантов поэмы «Декабристки – русские женщины» («Княжна Волконская»), стихи «Суд», «Дядюшка Яков», «Уныние» и др.

Ученики должны знать, как много потеряла бы русская литература из некрасовского наследия, если бы Чуковский не обнаружил эти рукописи, не изучил их своевременно! А ведь они могли бы и пропасть: впереди была революция и гражданская война...

Однако, несмотря на огромную работу, проведенную Чуковским до революции по восстановлению истинного поэтического наследия, в ту пору не удалось опубликовать произведения Некрасова в восстановленном им виде. Первый однотомник некрасовских произведений под редакцией и с комментариями Чуковского был издан лишь в середине двадцатых годов нового века. Но в него вошло не все найденное и изученное им. В дальнейшем будет выходить еще несколько изданий, в которых примет участие и Чуковский в качестве текстолога, составителя, комментатора редактора. Словеснику предстоит кратко поведать десятиклассникам и еще одной заслуге Чуковского перед памятью великого сына России, певца народных страданий.

На большом фактическом и достоверном материале Чуковский в результате разысканий восстановил и правду о личности поэта-народолюбца, защитил его честь и достоинство. Учащиеся знают, недруги Некрасова на протяжении длительного периода травили его не только как поэта, но и как человека, гражданина. Они действовали так искусно, что Чуковскому почти четверть века пришлось вести борьбу; фактами в руках и доказывать правду его истинных отношений с А.Я. Панаевой, с сотрудниками журнала

«Современник», обосновывать демократические убеждения поэта, вести мужественную борьбу за замену авторских строк взамен цензорских.

Одновременно исследователь честно и прямо, не защищая поэта, рассказал и о некоторых поступках двойственного характера, когда поэт-издатель отступал от демократических позиций в угоду либеральным.

Однако Чуковский первым объяснил и причину этих отступлений: это было сделано ради того, чтобы спасти журнал «Современник» от закрытия. Поэт, как никто понимал, что журнал «Современник» в эту пору был единственным боевым рупором демократических свобод и идеалов для молодого поколения. Велика роль Чуковского-литературоведа, боровшегося на протяжении нескольких десятилетий против реакционных критиков А. Григорьева, Н. Соловьева, М. Страхова, А. Авсиенко и др., печатавших в журналах антидемократического направления злобные статьи, в которых они доказывали, что поэзия Некрасова дидактична и не эстетична, а потому не художественна. Критик Б. Алмазов писал: «Трудно найти стихотворца, который был бы меньше поэт, чем Некрасов». Ряд критиков доказывал, что форма поэзии Некрасова нехудожественна, потому что он пишет о ненормальных явлениях, которых надобно избегать в жизни. Все они объявляли поэзию Некрасова грубой, вульгарной, лишенной всяких поэтических красот, далекой от истинной художественности.

Чуковский в своих исследованиях шаг за шагом убеждал, как далеки от действительности эти нападки на Некрасова, о мнимом пренебрежении им формой стиха в угоду идейности. Исследователь первым раскрыл своеобразие художественной манеры Некрасова, органически сочетающей новаторство содержания с новаторством формы стиха. Одновременно у десятиклассников возникает желание узнать как можно больше о Чуковском, многосторонний талант которого так ярко раскрылся в нем как литературоведе и критике, переводчике и писателе, текстологе и мемуаристе, лингвисте и незаурядном исполнителе своих произведений.

Н.Н. ПРИСТУПА

Беларусь, Минск, Академия МВД Республики Беларусь

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ КРЕДИТНЫХ НОМИНАЦИЙ В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Появление кредитных номинаций в восточнославянских языках восходит ко времени праславянского этнического единства, хотя в письменных источниках засвидетельствован только ранний этап развития кредитных номинаций (XI–XIV веков), соотносимый с древнерусским периодом в

истории эволюции русского языка. Основным правовым документом Киевской Руси со времен Ярослава Мудрого была «Русская Правда», вместе с тем кредитные номинации фиксируются в многочисленных письменных источниках разных жанров, так как институт займа был на Руси частью повседневной жизни.

Как известно, языковая ситуация в Древней Руси была специфичной. XX век прошел в спорах историков русского литературного языка о том, считать ли книжно-славянский и народно-разговорный литературный язык двумя типами одного языка [5, с. 22–23; 3, с. 30–31] или двумя разными языками [9, с. 239]. В конечном итоге признается функционирование наряду с восточнославянским книжно-славянского языка, представляющего собой «русифицированный» старославянский.

Однако в связи с этим приходится констатировать, что в ряде случаев определение происхождения тех или иных кредитных номинаций оказывается затруднительным. Как определить воздействие старославянского языка на формирование кредитной лексики? Обратимся к истории появления в древнерусском языке некоторых номинаций участников кредитной сделки. Указанная группа включала праславянский дериват с суффиксом – *arъ* от германского **lixva* – *лихварь* ‘ростовщик’ (правда, этимологи не исключают полного заимствования германского прототипа **leixwarja*) [11, т. 13, с. 99], личные номинации субъектов кредита *дължъникъ* и *заимъникъ*, производные от праславянских **dъlgъ* и **zajътъ*, а также лексемы *растоимецъ*, *приръзоимецъ*, *лихоимецъ*, *сребродавчий*, *сребропродавчий*, выяснение этимологии которых требует особого внимания.

Не возникает сомнения в том, что кредитная лексика древнерусского языка на начальном этапе, помимо генетически исходного пласта, включала единицы из литературно-письменного языка, стоящего на более высокой ступени развития. В это время источником номинаций кредитной сферы является прежде всего старославянский язык, который функционирует в книжной письменности. Язык восточных славян начинает воспринимать лексические богатства старославянского языка, в том числе специальные номинации, с крещением Руси [3, с. 19].

В славистической литературе, как известно, существует определенный перечень формальных и семантических признаков старославянизмов. К фонетическим приметам относят начальные сочетания *ра-*, *ла-* на месте русских *ро-*, *ло-*; неполногласные сочетания; *жд*, *щ* на месте русских *ж*, *ч*, начальное *е* и т.п. Старославянизмами называют также разного рода сложения, так как именно эти модели были типичны для книжно-славянского языка. О том, что словосложение – характерный способ создания новых славянских слов для перевода лексики греческих оригиналов, писал автор известного учебника по старославянскому языку

Г.А. Хабургаев: «В старейших славянских рукописях сложным является каждое 15-е слово!» [10, с. 115]. Наконец, старославянизмам свойственна особая отвлеченность семантики, метафоричность.

Формирование специальной лексики происходило именно в процессе семантического переосмысления общеупотребительных слов, из чего следует, что в старославянской лексике формирование специальных номинаций могло проходить в результате переносного использования общеславянских слов раньше, чем в языке восточных славян. Тем более что внешним стимулом для такого переосмысления при образовании кредитных обозначений в старославянском языке часто оказывалось византийское влияние, когда требовался перевод греческих терминов.

Однако следует иметь в виду, что наличие отмеченных признаков не является однозначным аргументом в пользу происхождения той или иной лексемы из старославянского языка. Убеждает в этом обращение к Старославянскому словарю IX–XI веков, составителем которого является Р.М. Цейтлин.

Рассмотрим этимологию номинации *растоимьць*, производной от слова *расть*, в содержательной структуре которого, по данным Словаря русского языка XI–XVII веков, на втором месте выступает лексико-семантический вариант (ЛСВ) ‘рост, лихва, проценты’. В кредитном значении эта номинация впервые зафиксирована в Изборнике Святослава 1073 года: *Събираяи богатъство свое съ **растьмь** [на поле: съ лихво]<...> събираеть я себе мучению* [6, т. 22, с. 80]. Там же отмечена лексема *растоимьць*, производная от *расть*: *Хульника, **растоимьца** [на поле: прирѣзоимьца] и иного всего зѣла...* [6, т. 19, с. 264]. Подчеркнём, что в обоих случаях названные слова сопровождаются пояснениями на полях: к слову *расть* приводится пояснение *лихва*, а к слову *растоимьць* – *прирѣзоимьць*. Наличие этих маргинальных глосс, на наш взгляд, подтверждает, что кредитные номинации *расть*, *растоимьць* были чуждыми древнерусскому языку. Оба слова, помимо этого, содержат характерный для старославянского языка фонетический признак – начальное *ра-*. Номинация *растоимьць* соответствует к тому же типично старославянской словообразовательной модели. Однако в словаре Р.М. Цейтлин указанные слова с названными значениями не фиксируются.

На наш взгляд, в этом случае можно говорить о славянизмах, перенесенных из древнеболгарского оригинала Изборника царя Симеона, на основе которого создан Изборник Святослава. Вместе с тем, мы, вслед за Г.О. Винокуром, считаем, что понятие «славянизм» в генетическом смысле приложимо ко всем тем явлениям русской речи, которые имеют не русское, а церковнославянское (т.е. восходящее к старославянскому языку) происхождение [2, с. 443]. Р.М. Цейтлин, как и авторы Большой Советской

Энциклопедии, тоже относит к славянизмам «слова и выражения русского языка, имеющие старославянское или церковнославянское происхождение либо созданные из старославянских (церковнославянских) элементов» [1; 8, с. 4–5]. Следовательно, здесь в каждом случае можно вести речь о прямом книжно-славянском влиянии и одновременно об опосредованном старославянском.

Старославянское воздействие на формирование кредитной терминологии древнерусского языка могло быть весьма отдалённым, но тем не менее сказывалось на формировании специальных кредитных значений древнерусских кредитных номинаций.

Это касается появления в кругу обозначения субъекта кредитной деятельности славянизма *лихоимьць* и *лихоимати*, состоящих из праславянских основ [11, т. 13, с. 92]. Важным моментом для развития этих кредитных обозначений стало произошедшее в старославянском языке (очевидно, в силу наличия негативнооценочных компонентов коннотации) семантическое сближение слов *лихва* и *лихо*, которые О.Н. Трубачев квалифицирует как «этимологические дублиеты» [11, т. 13, с. 98].

Сложное слово *лихоимьць* возникло, очевидно, в результате калькирования, о чем свидетельствует толкование этой номинации в словарных материалах И.И. Срезневского. Составитель «Материалов...» приводит к слову *лихоимьць* параллель из греческого – *πλεονέκτης* [7, т. 2, ст. 28]. Однако содержание кредитной номинации *лихоимец* не соответствуют общему значению слова *πλεονέκτης* 1) самонадеянный; 2) корыстолюбивый, жадный, хищнический; 3) получающий преимущество, а складывается из значений составных частей древнегреческой номинации: *πλεον* ‘больше, свыше, сверх того’ и *-έκτης* (от *ἔκτισις*) ‘уплата, возмещение’ [7, т. 2, ст. 28], т.е. калькируется.

Следствием книжно-славянского влияния на древнерусский язык стало также функционирование композита *сребропродавчий*. Названная лексема используется как толкование номинации *трапезьникъ*, которая является неполной калькой греческого *трапезит* (*τραπέζιτης* – ‘меняла’) [4, т. 2, с. 1639], – так в Древней Греции в VII–VI веках до н. э. называли людей, занимавшиеся обменом денег и выдачей ссуд в меняльных лавках при храмах – трапезах (греч. *τράπεζα* – ‘стол, лавка’): *Възьмъ же камыкъ, иде къ трапезьнику, еже есть (и) сребропродавьчии* [7: III, ст. 987].

Номинации-композиты являются книжно-славянскими кальками с греческого, на что указывает глосса *сребропродавецъ*, данная в Никоновской летописи под 1039 года: *Царство Греческое Романа Аргиронула, сирьчь Сребропродавца...* [6: 27, с. 132]. В других контекстах словарной статьи, нарицательное существительное имеет значение ‘ростовщик, меняла, скупщик драгоценностей’.

Как видим, при всей противоречивости этимологических характеристик кредитных номинаций древнерусского периода предположение о прямом или опосредованном влиянии на формирование русской кредитной лексики литературно-письменного старославянского языка, функционирующего на раннем этапе развития кредита, получает выразительное подтверждение.

Список использованной литературы

1. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]: в 30 т. Новый диск. – М.: 1998–2002. – Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/>. – Дата доступа: 12.11.2015.
2. Винокур, Г. О. О славянизмах в современном русском литературном языке / Г. О. Винокур // Избранные работы по русскому языку – М.: Учпедгиз, 1959. – С. 443–459.
3. Горшков, А. И. История русского литературного языка / А. И. Горшков. – М.: Высш. шк., 1969. – 368 с.
4. Древнегреческо-русский словарь: ок. 70 000 слов: в 2 т. / сост. И. Х. Дворецкий; под ред. С. И. Соболевского. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1958. – 2 т.
5. Ларин, Б. А. Лекции по истории русского литературного языка (X – середина XVIII в.): учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов / Б. А. Ларин. – М.: Высш. шк., 1975. – 327 с.
6. Словарь русского языка XI–XVII вв. [Электронный ресурс]: в 28 т. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1975–2006. – Режим доступа: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=xi-xvii>. – Дата доступа: 12.11.2014.
7. Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. / И. И. Срезневский. – СПб.: Тип. Императ. Акад. наук, 1893–1912. – 3 т.
8. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерка, Э. Благова. – М.: Рус. яз., 1994. – 842 с.
9. Филин, Ф. П. Истоки и судьбы русского литературного языка / Ф. П. Филин. – М.: Наука, 1981. – 326 с.
10. Хабургаев, Г. А. Старославянский язык: учебник / Г. А. Хабургаев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 288 с.
11. Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд. Вып. 1–38 / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1974–2012.

В.З. ПУКЕТА

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЦИКЛА «БЕДНЫЕ РОДСТВЕННИКИ» Л. УЛИЦКОЙ

Мир художника слова непостижим и многогранен. Подтверждение этому – проблемно-тематическое пространство, герои, жанровое своеобразие, произведений писателей разных эпох и поколений.

Героини цикла «Бедные родственники» Л. Улицкой – абсолютно разные женщины: Бухара растит больную дочь одна, Бронька рождает в седьмом классе, Берта теряет единственного сына, Зинаида страдает от собственной неполноценности, Ляля оказывается во власти душевного недуга, Гуля – несамостоятельный человек, Генеле заблудилась в собственной жизни. В то же время все они – продукт советского общества, наделены важными качествами: жизнелюбием, умением чувствовать (и чужую боль в том числе), делать праздник из повседневной суеты и серости, стойчески выдерживать любые удары судьбы, отсутствием боязни осуждений окружающих.

Цикл «Бедные родственники» открывает галерею тем и проблем, к которым в последующем Л. Улицкая будет обращаться неоднократно: личности и общества, семьи (прежде всего отношения между мужем и женой), неизбежной старости, физического недуга, неполноценности и адаптации к социуму, др.

Самая важная и актуальная проблема – личность и общество. Герои писательницы – отверженные обществом, семьей люди. В рассказе «Народ избранный» на примере судеб Зинаиды и Катерины показана трагедия неполноценности. У Зинаиды нет средств к существованию, она просит милостыню у людей под церковью. Катерина – женщина, у которой нет ноги, она передвигается с помощью костылей, в таком же положении, как и Зинаида, но только она знает, для чего живет: «Ведь каждый человек, который на нее смотрит (на женщину без рук и без ног), одно думает: вот несчастье, хуже моего, хуже уж некуда, а мои-то обстоятельства куда ни шло, еще можно жить-то. Вот уж кого пожалеть надо, а не себя... дошло до меня, зачем это Господь таких, как мы, немощных, уродов и калек, на свет выпускает!» [7].

Для автора семейный союз – это нечто сильное, нерушимое даже в том случае, если у супруги есть «легкая теория брака» и она уверена, что измены только укрепляют брак. Не рвутся семейные узы и под тяжестью глубокой старости («Счастливые», «Ляля»).

Проблема неизбежной старости раскрыта автором в рассказах «Генеле-сумочница», «Гуля». Обе героини преклонного возраста, у каждой свой уклад жизни: Генеле – практичная, дотошная, старая и одинокая женщина. Случайный поворот «не туда» доводит ее до смертельного исхода, настолько прочным был ее привычный жизненный ритм и порядок. Гуля – женщина с трагичной судьбой, пережила войну, потеряла всех, кого любила. Она оправдывает свою беспомощность не «почетным» возрастом, а молодыми любовниками, которых у нее немало.

Неполноценность личности, связанная в том числе и с физическим недугом, решается в рассказах «Дочь Бухары», «Народ избранный». Дочь Бухары – Милочка, девочка, страдающая синдромом Дауна. Известно, что Л. Улицкая – генетик, возможно, потому ей удалось создать убедительный образ больной девочки. Сильный характер матери Милочки помогает ей найти счастье с таким же, как она сама, человеком.

Цикл называется «Бедные родственники». Но эти люди бедны не от того, что они материального неблагополучны, отсутствует надлежащий статус в обществе; они бедны оттого, что стары, глупы, больны, несамостоятельны; бедны потому, что их жизнь тяжела, но это не значит, что они не счастливы. Полоумная Ася Шафран счастлива потому, что может помочь таким же, как она сама. Берта и Матиас – потому, что научились с одинаковой стойкостью принимать от судьбы и подарки, и горести; старая Гуля – потому, что научилась делать из самых обычных серых будней праздник. Л. Улицкой удалось создать «галерею» женских образов, которых раньше не было в русской литературе, эти образы – продукты советского общества. Если принято считать мужской пол сильным, а женский слабым, то у художницы слова все наоборот. Это именно женщина олицетворяет сильный пол, потому что мужчины в ее интерпретации боятся (любовник Броньки), убегают (муж Бухары) или просто закрывают глаза на очевидные вещи (муж Ляли). Все героини Улицкой отличаются сильным, твердым характером и любовью к жизни.

К художественными особенностями цикла можно отнести лаконичный язык, немногочисленные диалоги, «говорящие» названия рассказов. Ее проза проста, но несет в себе глубокое философское содержание, открывает «диалектику» женских характеров.

Как известно, к «женской прозе» относят творчество Л. Петрушевской, Т. Толстой, Щербаковой. Как уже отмечено, Улицкая не пишет о женщинах и для женщин, ее произведения (в данном случае цикл «Бедные родственники») могут охватывать широкий круг читателей. Этот цикл – первое, что подарила миру писательница, поэтому именно в нем определились основные черты творческой манеры прозаика, ее авторская индивидуальность.

Список использованной литературы

1. Биография Л.В. Улицкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ulickaya.ru/content/view/1271/462/>. – Дата доступа: 15.04.2016.
2. Изучение творчества Л. Улицкой в школе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://referat-web.com>. – Дата доступа: 15.04.2016.
3. Байкова, С. А. Метатекст [Электронный ресурс] / С. А. Байкова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/metatekst>. – Дата доступа: 15.04.2016.
4. Сенькевич, Т. В. История русской литературы XIX века : учеб.-метод. комплекс / Т. В. Сенькевич. – Брест : БрГУ им. А. С. Пушкина, 2013. – 290 с.
5. Скибицкая, Л. В. Малые повествовательные формы в русской литературе конца XIX–XX веков : учеб.-метод. комплекс / Л. В. Скибицкая. – Брест : БрГУ, 2011. – 152 с.
6. Творчество Л. Улицкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://referat-web.com>. – Дата доступа: 17.04.2016.
7. Улицкая, Л. Бедные родственники, рассказы [Электронный ресурс] / Л. Улицкая. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/352939-rasskazi-avtorskij-sbornik.html>. – Дата доступа: 20.11.2015.
8. Цуркан, А. Единство в многообразии, или Народ избранный [Электронный ресурс] / А. Цуркан. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/curk.html>. – Дата доступа: 20.11.2015.

Н.М. РАКОВСКАЯ

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ Ап. ГРИГОРЬЕВА

Жанровая модель литературной критики Ап. Григорьева складывалась под влиянием различных культурно-философских факторов. Обратимся к некоторым их составляющих. Ап. Григорьев стремился создать систему понятий, соответствующих «духу» Православия, вместе с тем, не избегая интереса к западноевропейской философии. В философской мысли критик становится «искателем Абсолютной духовной идеи», вследствие чего перед душой его раскрывались «громadne миры», связанные целостностью мысли, складываются представления об органической целостности «в бытии» в целом, и во всех его живых проявлениях. В тяготении к Православию очевиден национальный аспект и, вместе с тем, эстетический. Под Православием – писал критик, – я разумею стихийно-историческое начало, которому суждено жить и дать новые формы жизни [1; 2, с. 107]. Сопоставляя данное суждение с иным – «все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального», становится ясен интерес Ап. Григорьева к национальной стихии. Именно религиозная сфера является основой реальности, ее «ароматом и цветом», указывал критик. Отсюда христианский

натурализм, к которому приходит Ап. Григорьев, и на основе которого создает «органическую теорию». Вместе с тем, следует отметить, что поиски Абсолюта приводят Ап. Григорьева к постижению философии Гегеля и Шеллинга. Усвоив от Гегеля интерес к философскому осмыслению мира, Ап. Григорьев отказался от его рационализма. «Для меня жизнь есть нечто таинственное, т.е. неисчерпаемое, необъятная ширь, в которой нередко исчезает, как волна в океане, логический вывод» [1; 2, с. 200]. Он ощущает «глубокую вражду ко всему, что вырастает из голологического процесса».

«Диффузная» целостность творческой мысли Ап. Григорьева, соединявшая в нераздельное единство искусство и жизнь, не допускала не только автономно-художественного восприятия произведений литературы, но и отрицала всякий морфологизм в подходе к искусству, ибо, как писал критик, «сущность искусства раскрылась нам так, что не подлежит... суду чистой техники». «...Для тех, кто создавал миф (будь он художественным или теоретическим), – отмечает, например, М.И. Стеблин-Каменский, – он был объективной действительностью и, следовательно, не мог быть ни аллегорией, ни наукой, ни архетипом, ни структурой» [3, с. 30]. Ап. Григорьев пишет, что он хочет восчувствовать произведение изнутри, а не быть вне его, восхищаться искусством из его прекрасных кедровых глубин, а не наблюдать их со стороны; он хочет ощущать не сделанность, но живорожденность произведений. Критик приходит к выводу, что искусству для того, чтобы быть искусством, необходимо иметь жизненно убедительное содержание. Но для того, чтобы в него «поверили, нужно, чтобы мысль приняла тело».

Однако «мысль не может принять тела, если она не рождена, а сделана... т.е. искусственна, как и стремление гетевского героя создать искусственного человека. Мысль, сделанная по частям, подобна Гомункулусу Вагнера (герой «Фауста» Гете). В искусстве Ап. Григорьев видит логику, но только в ее жизненном смысле и потому понимает ее как мифологию. Для него творчество – это «живой фокус высших законов самой жизни». Эта идея найдет свое развитие в концепции А. Фрая [4]. В глазах «органической» эстетики логика без мифологии бессильна, поэтому «значение критики, как одной из жизненных сил..., совершенно несовместимо с понятием о чисто технических задачах».

Ап. Григорьев часто нагромождает категории бытия на понятия об искусстве, в связи с чем жизнь и произведения искусства предстают как некое характерологическое целое. Осмысляя размышления критика, трудно определить, где жизнь, где произведение, где эстетическое воплощение. Это еще раз подтверждает мысль о мифологическом истолковании искусства как нераздельной целостности. Принцип «все – во всем» лежит в основе мифологической логики критика и определяет его стиль. Многие

сущностные понятия и категории, такие как действительность, жизнь, искусство, художественный образ, не имеют четких определений и границ. Стилль Ап. Григорьева можно назвать сущностно-текучим или понятийно-диффузным. А.Ф. Лосев писал: «Текуче-сущностный стиль заключается в постоянном перекрывании одного понятия другим или одного образа или символа другими образами и символами. Это ни в коем случае нельзя считать каким-нибудь недостатком писательской манеры, ни какой-нибудь путаницей. Эт.е. только результат того, что всякая сущность у него берется не только сама по себе, но почти всегда еще и в своем совпадении с явлением, т.е. с проявлением сущности» [5, с. 107].

Каждая статья Ап. Григорьева представляет собой экспромт, страстный поток мыслей и чувств, где переходы от одного к другому часто парадоксальны, интуитивны. Так, скажем, статья «О правде и искренности в искусстве» создавалась в острокризисный период жизни критика (крушение надежд на продолжение журнала «Москвитянин», кризис мировоззрения, трагическая любовь). Ап. Григорьев по поводу этой статьи писал: «Статья явилась на свет решительно в муках раскаяния, каким-то неправильно развившимся эмбрионом...» [1; 2, с. 260]. Некоторые статьи чрезмерно перегружены. В небольшом очерке решаются сложные теоретические проблемы (например, ст. «Парадоксы органической критики», к которой дан иронический эпиграф: «О чем бишь нечто? Обо всем»). Поток мыслей и чувств может двигаться вне всяких логических связей. Так, в текст статьи «Парадоксы органической критики» внезапно вторгается анализ монографии Гюго о Шекспире.

Вместе с тем Ап. Григорьев иногда отходит от понятийно-диффузного стиля. Очевидным отказом Ап. Григорьева от привычных для него принципов мышления можно считать и «нечастое», раздельно-морфологическое восприятие проблемы творческой индивидуальности писателя. Так, в статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» критик пишет, что оригинальность художественного облика драматурга складывается из новаторского содержания его произведений и «новости отношения автора к изображаемому им быту и выводимым лицам». Критиком указывается также новаторство «манеры изображения» и своеобразие языка «в его цветности, особенности». Ведущим тезисом его статей было положение о том, что «художник всегда выражает в творении внутреннее бытие свое». Бесспорно, эта теоретическая посылка противоречила «смирненческому» пафосу «органической критики», стремившейся растворить индивидуальность художника в телесной предметности бытия. Подобных отступлений от теоретических канонов у Ап. Григорьева много. И даже если он и не занимается специальным изучением морфологических аспектов искусства, то его научная память отлично знает такую эстетиче-

скую категорию, как мера; не теряет из виду классификацию искусств, произведенную в свое время Лессингом; оперирует понятием о родовых и жанровых образованиях (суждения критика об эпосе, лирике, трагедии, комедии и проч.). Тут же найдем и вполне смелые для Ап. Григорьева высказывания об исторической динамике художественных форм, их изменчивом и прихотливом переосмыслении в различные эпохи. Интересна мысль о том, что критик «должен идти таким путем..., что обязан помнить, как технические требования, требования вкуса в разные эпохи изменялись, как многое, что современники считали у великих мастеров ошибками, потому что признали за достоинство, и наоборот» [1; 2, с. 205].

Романтическая интуитивность, стихийность отражалась не только в стиле Ап. Григорьева, но и в формах его статей. Как бы вопреки тенденциям времени Ап. Григорьев гипертрофировал синтетическую диффузность статей Белинского. Историзм сочетался у него с нормативными критериями «вечного идеала»; трезвый анализ с романтическим экстазом, художественный вымысел с жизненной, бытовой реальностью. Не случайно он называл себя последним романтиком. В жанровом отношении статьи критика могут одновременно сочетать в себе и годовые обозрения, содержащие проблемные экскурсы, и монографические анализы и циклы, в которых есть обозрения и литературные портреты. Широко использовал Ап. Григорьев жанр статьи в виде личного письма («После «Грозы» Островского. Письма к И.С. Тургеневу», «Парадоксы органической критики. Письма к Ф. Достоевскому»). Жанр письма соответствовал личностно-романтическому накалу критика.

Принцип построения статей критика характеризуется отсутствием плана, логики. Н. Страхов писал, что «начиная свою статью, он никогда не знал ее конца» [6, с. 15]. Так, например, статья о И. Тургеневе «И.С. Тургенев и его деятельность» была задумана в двух частях, ибо после второй части было написано «окончание», но затем появилось еще две части, которые были написаны экспромтом, переходы от одной части к другой неожиданны, части несоразмерны. Ап. Григорьев как бы «забывал о задачах статьи» и размышлял о явлениях, не имеющих отношения к теме. Статья превращалась в бесконечную «беседу или речь». Такова, например, работа «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (где изложен, не имеющий отношения к теме статьи трактат Посошкова). Мысль критика разворачивается по концентрическим кругам, с частыми повторами, риторическими вопросами. Этими особенностями отличается статья «Горе от ума». Работа представляет сложную конструкцию, подчас хаотическую, где наличествуют множественные повторения (например, об отношении В. Белинского к произведению «Горе от ума», нравственная оценка «большого света», о героизме Чацкого и т.д.).

Особенность стиля Ап. Григорьева воплотилась в его лексике. Частыми являются такие эпитеты, как «живорожденный», «допотопный», которые применялись при оценке эстетических понятий. Оригинальными были сравнения критика. Как известно, сравнения широко использовал В. Белинский, превращая их в развернутые картины, целые аллегории. У Ап. Григорьева есть сравнения как традиционные для литературной критики середины XIX века, например библейские образы или русские поговорки, так и совершенно оригинальные. Например, характеризуя героя романа Писемского «Тюфяк», Ап. Григорьев пишет: «Человек умный и не бездарный, хоть и медведеватый как Павел Бешметов, человек, которого коснулись, и даже не поверхностно, а основательно наука, искусство, современное развитие идей, – живет со своим наследственным звериным хвостом, лелеет и холит его, даже нет-нет да обмокнет его, этот драгоценный пушистый хвост в грязную лужу и мазнет им ближнего по физиономии» [1; 2, с. 431]. Иногда сравнения Ап. Григорьева занимали несколько страниц текста. Таковыми являются сравнения, связанные с оценкой романа И. Тургенева «Дворянское гнездо» (сравнение романа с незавершенной картиной). Однако есть у критика и краткие ироничные сравнения. Так, например, особенности мужских и женских характеров в комедии Грибоедова «Горе от ума» сравниваются с кошачьими и собачьими повадками; фигуры на картинах Фра Беато с «селедками» и т.д.

Ап. Григорьев склонен к повторяемости сравнений. Есть у него сравнения, которые переходят из статьи в статью. Например, «гомункулус Вагнера», «змея, кусающая свой хвост», «Сатурн, пожирающий своих детей» и т.д. Склонен Ап. Григорьев к повторяемости своих суждений, образов им же созданных. Особенно это связано с рассуждениями о соотношении народного и национального (они полностью переходят из статей о творчестве Островского, созданных в 1855–1860-х годах, в статью «Развитие идеи народности в нашей литературе после смерти Пушкина» (1861). Размышления о критике Гегеля и исторической школе, содержащиеся в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) оказываются затем в статье о А. Пушкине и т.д. Хаотическая экзальтированность идей и чувств Ап. Григорьева являлась причиной усложненности его стиля; породила сочетание высоких понятий с разговорно-бытовыми оборотами. Например, в статье «Горе от ума» сказано: мир, в котором сияет графиня Воротинская... безнаказанно кобьжится Софьев... и т.п.). Таким образом, мифологичность критика бесспорно оказала влияние на жанры его статей. Статьи критика остаются незавершенными, составленными из разных фрагментов. В их основе интуиция критика, культ «непосредственности», чувственности восприятия.

Список использованной литературы

1. Григорьев, Ап. Сочинения : в 2 т. / Ап. Григорьев. – СПб., 1876.
2. Зеньковский, В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. – Л. : Эго, 1991.
3. Стеблин-Каменский, М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.
4. Фрай, А. Антология критики / А. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М. : МГУ, 1987. – С. 232–254.
5. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ, 2000. – 792 с.
6. Страхов, Н. Воспоминания об Ап. Григорьеве / Н. Страхов // Эпоха. – 1864. – Т. 9. – С. 10–25.

И.В. РОМАНОВСКАЯ

Россия, Карелия, Петрозаводск,
Петрозаводский государственный университет

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА А. ПЛАТОНОВА В ШВЕЦИИ: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

Пять произведений выдающегося русского мастера слова XX века Андрея Платонова переведены на шведский язык – три повести «Происхождение мастера» (1929), «Котлован» (2007), «Джан» (2009) и два романа – «Чевенгур» (1973 (шв. – «Дон Кихот в революции») и 2016) и «Счастливая Москва» (2008). Однако шведские слависты активно исследуют практически весь корпус прозаических произведений писателя. Одной из актуальных проблем рецепции творчества А. Платонова в шведской литературной традиции является восприятие и интерпретация жанра произведений писателя. По Б. Томашевскому, жанр – это генетически сформировавшийся вид литературного произведения, обладающий особой системой приемов с доминирующими приемами-признаками [7]. Это категория поэтики, для которой характерна неразрывная связь между формой и содержанием, обеспечивающая целостность произведения.

По мнению С.И. Красовской, произведения Платонова часто являют метажанровое единство, «подобны системе зеркал. Перед нами различно закодированные тексты, объединенные пространственно-временным континуумом, объектом изображения – советской действительностью, реалиями жизни и деревни, единым культурно-политическим контекстом» [4, с. 301].

В отечественном литературоведении повесть «Происхождение мастера», опубликованную автором вслед запрещению «Чевенгура», нередко определяли как рассказ. «Многолетнему заблуждению способствовали жанровые подзаголовки» [1, с. 5], сопутствовавшие публикации произведе-

дения. В переводе на шведский язык «Происхождение мастера» в сборнике 1929 года «14 советских русских писателей» буквально предстало рассказом: переводчик и составитель сборника Й. Ривкин дал сильно сокращенный вариант авторского текста. В Швеции в отношении этого уникального полузабытого издания, ставшего культурной памятью, не оформилась литературная рефлексия жанра.

«Полемика» в вопросах определения жанровых особенностей произведений Платонова развернется уже в XXI веке, чему во многом способствовал успешный перевод на шведский язык К. Э. Линдстен «тетралогии» Платонова о строительстве социализма («Котлован» (2007), «Счастливая Москва» (2008), «Джан» (2009), «Чевенгур» (2016)). В шведских исследованиях относительно этих произведений встречаются и переплетаются разные жанровые виды и формы. Так, «Котлован» назван *roman*, *novell*, *berättelse*. В вопросе определения жанра «Джан» также отсутствует единый подход, а потому используются следующие термины: *berättelse*, *novell*, *kortroman*.

Обратимся к шведской терминологии жанра для определения значения и границы используемых дефиниций. В новом большом шведско-русском словаре [5] даны следующие переводы со шведского языка: *Roman* – роман; *Berättelse* – рассказ, *längre* (досл. длиннее) повесть; *Novell* – рассказ, новелла, *långnovell* (досл. длинный рассказ), повесть.

В шведском академическом словаре («Svenska Akademiens ordbok») [13] *roman* определен как «художественное произведение (проза) с полностью или частично вымышленным содержанием, которое является связным повествованием или описанием чего-либо (например, последовательности событий, человеческой жизни или её эпизода, эпохи в стране, истории общества, жизни в той или иной социальной среде)». Одним из критериев выделения данного жанра является сильное эмоциональное воздействие на читателя.

Понятие *berättelse* имеет следующее значение: «это литературное произведение, которое представляет или описывает настоящее или вымышленное событие/происшествие». Традиционно данная лексема используется в отношении эпических текстов, которые по объему меньше, чем роман.

Novell – «прозаический рассказ о каком-то единичном, поразительном, пикантном событии; короткое литературное прозаическое произведение, которое в сжатой форме описывает конфликтную ситуацию, интересное событие и пр.» [13].

Выделение данных жанров внешне соответствует структуре жанров в русском литературоведении: есть крупный и малый по форме жанр (*roman* и *novell* соответственно), и есть промежуточный литературный вид (*berättelse*), напоминающий повесть, но жанром как таковым (т.е. имеющим самостоятельные формально-содержательное ядро и жанро-

образующие принципы) не являющийся. Доказательство этому мы находим в «Словаре писателей зарубежной литературы» издательства Бонниер, где словом *berättelse* отмечены разные по форме и объему эпические произведения «Город Градов», «Котлован», «Джан» и «Чевенгур» [10]. Это понятие было бы неправильно переводить исключительно как *повесть*, так как его доминирующие приемы-признаки заданы нарративом. Слово *berättelse* восходит к глаголу *berätta* («рассказывать, рассказать»). В русско-шведском словаре¹ оба литературных жанра «рассказ» и «повесть», названия которых генетически восходят к форме изложения, переведены как *berättelse*, это и привело нас к заключению о нарративе как его сущностной составляющей.

Отдельной лексемы в шведском языке для наименования жанра среднего по форме прозаического произведения нет, однако исследователи, ориентируясь на крупную или малую форму прозы, могут лексически подчеркнуть объем произведения, соответствующий жанру «повесть», используя слова «*lång*» (длинный) в отношении рассказа (*långnovell*) и «*kort*» (короткий) – применительно к роману (*kortroman*).

В шведской рецепции повести «Котлован» и «Джан» прочитываются ближе к крупной эпической форме. Например, П. Дальман пишет: «“Котлован” – абсурдное описание СССР в романной форме» [11], А. Тихий о «Джане» – это «грандиозный и чувственный роман о единении и одиночестве, желании жить и силе смерти, воле к победе и утрате духа» [14]. Такой взгляд на жанровую природу произведений обоснован, так как в произведениях мы встречаем глобальность проблематики, разветвленность сюжетных линий, значимость подтекста, сложную символику образов. Определение объема текста является недостаточным и не позволяет однозначно говорить о принадлежности произведения тому или иному жанру. Платоновская проза, где автор создает особый художественный мир в тесной связи с современностью, с одной стороны, и памятью традиции, с другой, выходит за пределы классических для отечественного литературоведения жанров рассказа, повести и романа, тяготея к метажанровому принципу.

Художественный мир Платонова обладает чертами утопии и антиутопии. В отечественном и европейском литературоведении исследователи давно разделились на два «лагеря» («утописты» и «антиутописты»), но все более популярной становится идея рассматривать его произведения «по обе стороны от утопии» [3]. Исследуя амбивалентность содержания «Котлована», профессор Стокгольмского университета П.-А. Бодин, констатирует, что в чистом виде ни к одному из жанров произведение отнести нельзя. Шведский исследователь опирается на труды Г.С. Морсона, который ввел в научный оборот термин «метаутопии». В монографии «*Kyssen*

¹ Повесть – *berättelse*, *kortroman*, *lång novell*; Рассказ – *berättelse*, *novell*; Роман – *roman* [6]

Ryssland och andra äro m rysk litteratur och kultur» П.-А. Бодин называет темы, составившие утопический вектор повести: «„педагогическое” общество и стремление к исключительному равноправию», «электрификация всей сельской местности, великая индустриализация», «коллективизация и индустриализация сельского хозяйства», [9, с. 123]. Идея «достижения и перевыполнения» планов по реорганизации социума оформляет утопическое сознание государства и народа. Утопический пафос, идеализация «общепролетарского дома» звучат из уст платоновских героев. Но у тех же платоновских героев растет сомнение относительно осуществления утопии. П.-А. Бодин пишет о возрастающей дискредитации утопии в «Котловане» и антиутопической направленности сюжета. Переплетение утопического и антиутопического в повести интерпретировано Х. Гюнтером в свете «концепции циклических исторических “волн”»: Платонов создает «неудавшиеся утопии», поэтому «структура утопии в произведениях находится и в становлении – и одновременно в распаде» [3, с. 9].

Исследователи обращаются к разным содержательным и типологическим компонентам, определяющим философско-эстетическую проблематику творчества А. Платонова. Отзывы на творчество писателя, в которых шведские критики и исследователи ставят вопрос об авторской точке зрения с позиции жанра, могут содержать как пограничные, так и совершенно противоположные мнения. Приведем примеры различных точек зрения на жанр «Котлована». П.-А. Бодин считает, что повесть «Котлован» написана как производственная проза, но при этом насыщена сюрреалистическими эпизодами, где Платонов «экспонирует» отказ от рационального и драму абсурда. По мнению У. Эрикссона, «Котлован» связывает воедино принципы фантастического (воображаемого) и документального (подлинного): с одной стороны, близок по содержанию сказке, а, с другой стороны, представляет глубокое «прорабатывание» коммунистической идеи [12].

Резюмируя проблему жанровой идентификации произведений А. Платонова в Швеции, в самом калейдоскопе определений можно проследить общую тенденцию понимания сложной природы художественной картины мира у Платонова, авторской установки на метажанровый принцип. Произведения Платонова выходят за пределы традиционных жанровых типологий. Полижанровая модель у Платонова, как в неклассической поэтике XX века в целом – способ преодоления детерминированной картины мира, осознание кризиса и одновременно необходимости «точки зрения» в отношениях искусства и действительности, человека и жизни.

Список использованной литературы

1. Алейников, О. Ю. «Происхождение мастера» А. Платонова. Ключи к смыслу названия / О. Ю. Алейников // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: «Филология. Журналистика». – 2014. – № 3. – С. 5–8.

2. Бодин, П.-А. Библейское, мифическое, утопическое: анализ повести Платонова «Джан» / П.-А. Бодин // Творчество А. Платонова : исследования и материалы. Кн. 4. – СПб. : Наука, 1993. – С. 149–156.
3. Гюнтер, Х. По обе стороны от утопии: контексты творчества А. Платонова / Х. Гюнтер. – М. : Новое лит. обозрение, 2012. – 209 с.
4. Красовская, С. И. Художественная проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы / С. И. Красовская. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2005. – 392 с.
5. Новый большой шведско-русский словарь / под ред. Б. М. Берглунд, У. Биргегорд, Э. Маркелунд-Шарапова. – М. : Живой яз., 2007. – 992 с.
6. Новый большой русско-шведский словарь / под ред. Б. М. Берглунд. – М. : Живой яз., 2007. – 880 с.
7. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
8. Bodin, P. A. Den oväntade glädjen: Sju studier i den ryskortodoxa andliga traditionen / P. A. Bodin. – Skellefteå : Artos bokförlag, 1991. – 176 p.
9. Bodin, P. A. Kyssen i Ryssland och andra essäer om rysk litteratur och kultur / P. A. Bodin. – Skellefteå : Artos bokförlag, 2002. – 222 p.
10. Bonniers författarlexikon över utländsk litteratur. – Stockholm : Albert Bonniers förlag, 2002. – P. 638–639.
11. Dahlman, P. Ettfönstermot öst [Электронный ресурс] / P. Dahlman. – Режим доступа: <http://www.dn.se/dnbok/ett-fonster-mot-ost/>. – Дата доступа: 05.04.2016.
12. Eriksson, U. Andrej Platonov: Grundgropen [Электронный ресурс] / U. Eriksson. – Режим доступа: <http://www.gp.se/kulturnoje/recensioner/bocker/1.135274-andrej-platonov-grundgropen/>. – Дата доступа: 30.03.2016.
13. Svenska Akademiens ordbok [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>. – Дата доступа: 10.03.2016.
14. Tichý, A. Själavård som Stalin stoppade [Электронный ресурс] / A. Tichý. – Режим доступа: <http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/bocker/bokrecensioner/sjalavard-som-stalin-stoppade/>. – Дата доступа: 01.04.2016.

Л.М. САДКО

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО
ОБЕСПЕЧЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА
ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ УЧАЩИХСЯ: ЭЛЕКТРОННОЕ
УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА»**

В современных условиях одной из актуальных задач белорусских вузов является организация эффективного процесса образования студентов-иностранцев, обеспечение высокого качества оказываемых услуг с содержательной и организационной точки зрения. Электронное учебное издание «История зарубежной литературы XX века» создано с учетом идеи лич-

ностно-ориентированного образования, позволяет обеспечить качественную подготовку студентов-иностранцев по одному из самых сложных курсов – истории зарубежной литературы современности, а также повысить общекультурное развитие студентов, приобщить их к сокровищнице мировой культуры и литературы. В этой связи эффективность обучения иностранных студентов потенцируется в том числе компьютеризацией учебного процесса, а само электронное учебное издание способствует укреплению материально-технической базы учреждений образования.

Отметим, что современные социокультурные реалии, а также тенденции развития образовательных практик последних лет свидетельствуют о формировании новой образовательной парадигмы, которая, по словам известного отечественного ученого-педагога В.В. Чечета, «существенно отличается от традиционной, основанной на репродуктивных и объяснительно-иллюстративных методах, где роль субъекта отводится педагогу, а обучающийся занимает достаточно пассивную позицию» [2, с. 4]. Посредством электронных учебных пособий возможно обращение к современным активным методам обучения, поскольку «они обеспечивают интеграцию учебной, научной и профессиональной деятельности. С помощью этих методов осваиваются не только научно-теоретические знания, но и способы получения и обработки информации, технологии коммуникации между людьми, разнообразие видов деятельности в ситуациях с высоким уровнем неопределенности» [2, с. 4]. По направлению модернизации традиционной системы обучения существует большое многообразие групп технологий. Среди них, по классификации российского исследователя М.В. Булановой-Топорковой, выделяется «группа педагогических технологий на основе эффективности организации и управления процессом обучения» [1, с. 36]. Такой «технологический» подход при создании электронных учебных изданий подразумевает разработку четко фиксированных, детально описанных ожидаемых результатов, организацию текущей и итоговой проверки усвоения материала с помощью стандартизированного тестирования.

Таким образом, электронные учебные пособия сочетают в себе черты и традиционных печатных изданий, учебников, научной периодики, и черты активно востребованных среди обучающихся возможностей глобальной сети Internet, дистанционного образования, облачных технологий. Такой подход позволяет студенту самостоятельно выбирать удобное для себя время и место для обучения, интенсивность и длительность занятий, существенно экономит время и материальные ресурсы, поскольку отпадает необходимость в покупке учебной и художественной литературы. В учреждении образования «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина» у студентов есть возможность поработать с электронными

пособиями не только посредством собственных гаджетов, но и пользуясь компьютерами в специально оборудованных кабинетах.

Материалы электронного пособия «История зарубежной литературы XX века» поддерживают взаимосвязь в содержании, формах и методах организации учебной работы по курсу «История зарубежной литературы» и различных разделов специальных и общеобразовательных предметов («История русской литературы», модулей «Философия», «История»).

История зарубежной литературы в пособии представлена в хронологическом порядке (разделы «Литература рубежа XIX–XX веков», «Литература I половины XX века», «Литература II половины XX века»), для изучения предложены знаковые, наиболее весомые течения и направления мировой литературы современности (символизм, натурализм, неоромантизм, эстетизм, сюрреализм, экспрессионизм, литература «потока сознания», литература «потерянного поколения», экзистенциализм, театр абсурда, «магический реализм», постмодернизм). Более подробно в пособии освещается творчество знаковых для эпохи писателей (П. Верлен, Э. Золя, Т. Драйзер, Г. Аполлинер, Ф. Кафка, Э.М. Ремарк, А. де Сент-Экзюпери, Э. Хемингуэй, А. Камю, П. Зюскинд). Данные разделы и подразделы дают представление о специфике развития, взаимодействии эстетических и поэтических явлений в литературе современности, содержат аналитический обзор основных общеэстетических и литературных течений этой эпохи. Необходимый литературоведческий терминологический аппарат заявлен и проанализирован в ЭУИ «История зарубежной литературы XX века» достаточно подробно, в соответствии с образовательными программами, а также адаптирован под особенности восприятия студентов-иностранцев.

В рамках творческой парадигмы отдельного автора ставятся задачи установления особенностей мировидения писателя, выявления особенностей эстетики и поэтики произведений, места и роли творчества автора в развитии того или иного направления. На уровне отдельного произведения предлагаются некоторые подходы к его интерпретации, подчеркиваются те или иные специфические черты, позволяющие говорить об оригинальности данного художественного текста.

Следует отметить наличие в пособии учебно-практического приложения – хрестоматии с подобранными художественными произведениями по учебной дисциплине, что станет существенным подспорьем для успешной подготовки студентов-иностранцев. Методически оправданным является наличие вопросов к каждому разделу, что позволит студенту проконтролировать усвоение материала, а преподавателю при необходимости предложить темы для самостоятельной работы студентов, написания рефератов. Этап контроля обеспечивает также наличие тестов после каждого раздела. Гиперссылки на художественные произведения, расположенные

несколькими способами (в порядке появления в тексте, а также в алфавитном порядке), позволяют студентам-иностранцам легко ориентироваться в тексте пособия. Текст ЭУИ «История зарубежной литературы XX века» включает в себя также графические объекты – флаеры фильмов-экранизаций зарубежной классики. Это позволяет студенту сориентироваться в многообразном потоке информации, разнообразить способы получения информации и обратиться к увлекательному и вместе с тем качественному и полезному фильму.

Необходимо отметить, что при использовании электронных учебных пособий, иных инновационных методов обучения педагог сталкивается с целым рядом объективных и субъективных сложностей. В.В. Чечет отмечает, что «при внедрении в образовательный процесс активных форм и методов обучения значительно возрастают ресурсные (временные и материальные) затраты педагога, связанные, например, с подготовкой в значительном количестве объемных текстовых и / или графических материалов, иллюстраций и т. п.» [2, с. 25]. Практика показывает, что данные проблемы на этапе применения, внедрения в учебный процесс, а также при условии настойчивой и целенаправленной работы преподавателя, гибкой адаптации под конкретные условия с лихвой окупаются, поскольку, несомненно, способствуют формированию личностных и профессиональных компетенций студентов-иностранцев.

Список использованной литературы

1. Буланова-Топоркова, М. В. Педагогические технологии : учеб. пособие для студентов пед. специальностей / М. В. Буланова-Топоркова ; под общ. ред. В. С. Кукушкина. – Ростов н/Д : Март, 2002. – 320 с.
2. Чечет, В. В. Активные методы обучения в педагогическом образовании : учеб.-метод. пособие / В. В. Чечет, С. Н. Захарова. – Минск : БГУ, 2015. – 127 с.

А.В. СЕМЕНОВА

Казахстан, Астана, Казахстанский филиал МГУ
имени М.В. Ломоносова

ГЕРОИЧЕСКИЙ ПАФОС В ПОЭМЕ М.М. ХЕРАСКОВА «РОССИЯДА»

Правила эпической поэмы требуют выдерживания героического пафоса. Это особенно актуально для произведений, посвященных войне. В поэме должны действовать герои, совершающие подвиги во имя государственных интересов. При этом личное благополучие нередко приносится в жертву всеобщему. Под подвигом обычно подразумевается обще-

ственно-значимый поступок, воинская доблесть, самопожертвование ради блага других людей. В христианскую эпоху к подвигу стали приравнивать самоотречение, страдание, смирение. Пытаясь следовать правилам эпической поэмы, М.М. Херасков допустил в поэме «Россияда» ряд исторических несоответствий.

В «Россияде» первым героем, достойным воспевания в эпической поэме, является царь. Иоанн осознает свою ответственность за народ и страну. Он решается на борьбу с Казанью не ради собственной славы, но исключительно для того, чтобы пресечь набеги казанцев на русские земли и прекратить страдания своего народа. Иоанн храбр и самоотвержен, он сам ведет русскую армию, несмотря на тяготы летнего похода и опасность быть убитым или раненым. Когда армия страдает от голода и жажды, Иоанн отказывается от воды, принесенной ему двумя воинами в своих шлемах, просит отдать воду людям. Продукты и целебные травы, доставленные Алеем, царь также отсылает воинам. Иоанн и Адашев во время похода отказывают себе во всем, пьют мутную воду, скрывая это ото всех. Подобные эпизоды в поэме не основаны на фактах. Херасков преувеличил самоотверженность царя, впрочем, не совсем безосновательно. Известен случай, когда Иван IV, подойдя к Свияжску, отказался поселиться в специально построенном для него тереме. Царь предпочел остаться в шатре за городом, не покинул армию [1, с. 53]. Во время похода, по свидетельствам летописцев, прежде всего А.М. Курбского [3] и авторов «Казанской истории» [4] и «Царственной книги» [1], Иван Четвертый доказал, что не боится лишений и трудностей и готов разделить их со своими воинами. М.М. Херасков использовал эти факты в поэме, несколько сгустив краски.

Во взятии Казани участвовали многие русские воеводы, чья доблесть достойна восхваления. Однако большое количество героев умаляет подвиги, совершенные каждым из них в отдельности. Чтобы этого избежать, Херасков в «Россияде» акцентирует внимание на нескольких героях. С этой же целью автор приписывает выбранным воеводам действия, которых они не совершали.

Герой из числа русских воинов, чьи подвиги воспеты в поэме едва ли не наравне с заслугами Иоанна – князь Андрей Курбский. Он представлен в произведении доблестным рыцарем, смело вступающим в поединки с противниками, и патриотом, пекущимся о благе своей страны и не боящимся говорить правду Иоанну. Все это справедливо, поскольку Андрей Курбский, член Избранной рады, действительно был близок царю, а храбрость князя на поле боя под Казанью и во время городских боев трудно оспорить (об этом пишет, например, Н.М. Карамзин, ссылаясь на летописи). Однако Херасков чрезмерно заостряет внимание на этом герое.

В «Россияде» Иоанн посылает против крымцев, осадивших Тулу, Андрея Курбского с третьей русской армии. Россияне неожиданно нападают на татар и разбивают их на реке Упе, при этом Курбский в поединке убивает крымского хана Исканара. В действительности Иоанн отправил к Туле несколько полков под предводительством Курбского, Щенятева, Турунтая, Хилкова, Воротынского. Жители Тулы во главе с наместником князем Темкиным героически обороняли город, и крымскому хану не удалось его взять. Узнав о приближении русских воинов, Дивлет-Гирей испугался и бежал с большей частью своей армии. Подошедшие отряды Курбского и Щенятева погнались за неприятелем, застигли врасплох крымцев, не знавших об отступлении, разбили их в сражении на берегу реки Шевороны, захватили трофеи и освободили пленных. Безусловно, заслуга Курбского велика, и все же он не герой-освободитель города, одолевший в бою крымского хана, как это представлено в поэме. К тому же победа на реке Шевороне была одержана не одним Курбским, а при содействии Щенятева. Под Казанью Курбский вступает в рыцарские поединки с Рамидой и Мирседом и ранит врагов. В реальности подобные события не имели места, это авторский вымысел. В поэме после подрыва стен Казани Курбский первым врывается в город, что также не соответствует действительности. Братья Андрей и Роман Курбские проявили отчаянную храбрость во время городских боев, и все же первым в Казань ворвался отряд Михаила Воротынского, на что указание в «Царственной книге»². Повышенное внимание к Андрею Курбскому в поэме можно отчасти объяснить тем, что «История о великом князе Московском» является одним из источников «Россияды». Курбский высоко оценивал свои заслуги, и Херасков, вероятно, частично вторил ему, создавая поэму.

Помимо Андрея Курбского, Херасков в своем произведении уделяет немало внимания воеводам Пронскому и Палецкому. Согласно поэме, на сбор войск в Коломну Пронский вел конницу, а Палецкий – стрельцов. На самом деле, структура войска была сложной и требовала большего числа командиров: князя Иван Федорович Мстиславский и Михаил Иванович Воротынский повели основную рать к Коломне; передовую дружину возглавляли Пронский, Турунтай и Хилков, правую руку – Микулинский и Плещеев, стражу – Серебряный-Оболенский и Симеон Шереметев, а собственно царскую дружину – князь Владимир Воротынский и Иван Шереметев. Разумеется, Иоанна в походе сопровождали братья Курбские, Адашев, Шиг-Алей и мн. др. (Обо всем этом подробно рассказывает «Царственная книга».) Первый бой с казанцами в «Россияде» представлен как

² «А Воеводамъ Государь велель приступати како же дасть Богъ взорветь подкопъ изъ башни, и въ проломъ пойти по времени, какъ Государь приказаль Князю Михайлу Ивановичу Воротынскому, да Окольникову Алексею Даниловичу Басманову...» [1, с. 90].

нападение на врагов отряда Пронского и Троекурова. Во время сражения Троекуров тяжело ранен, Пронский спасает его от удара врага. На самом деле первыми неожиданно напали казанцы, расстроили ряды стрельцов. Князя Шемякин и Троекуров удержали бегущих русских воинов, вступили в бой и одержали победу. Троекуров и в самом деле был ранен [1, с. 60]. Пронский в этом столкновении не участвовал. Во время другого сражения в поэме раненый Палецкий, преследуя отступающих врагов, попадает в плен. Иоанн предлагает в обмен на Палецкого сто знатных казанских пленников, но Едигер отказывается. Он искушает Палецкого: сулит богатство, высокое положение и прекрасную деву, если русский витязь примет ислам. Палецкий не соглашается и готов принять смерть за свою веру. От казни его спасает лишь благородный поступок Гидромира. Достоверных сведений, подтверждающих эту историю, найти не удалось. Вероятно, она потребовалась Хераскову, чтобы продемонстрировать стойкость воина, его храбрость и верность православию.

Сравнив поэму «Россияда» с историческими источниками, мы можем заключить, что *Херасков намеренно выделил и преувеличил подвиги нескольких русских полководцев – Курбского, Пронского и Палецкого, а также Алея*, который в действительности давал мудрые советы Ивану, но был немолод и тучен, так что его ратные заслуги сомнительны³. Этим героям в поэме отведена особая роль. Действия других воевод, принимавших участие в покорении Казани, описаны в произведении более или менее достоверно. Поэт справедливо отмечает ратные подвиги Мстиславского, Хилкова, Микулинского, которому немало внимания уделяет Курбский в «Истории о великом князе Московском», Троекурова, Романа Курбского, получившего тяжелое ранение и не оправившегося от него. Замечателен в поэме образ Алексея Адашева. Он представлен кротким, но храбрым в бою, честным и бескорыстным, мудрым советником Иоанна. Это соответствует характеристике, данной Адашеву Курбским: «...благородный юноша Алексей Адашев, который сам был подобен ангелу и явно отличен Богом от всех других» [3, с. 10]. Создавая образ Адашева в поэме, Херасков мог опираться на Курбского. Автор поэмы напоминает и других русских воевод, давая им краткие лестные характеристики⁴. Однако основное внимание сосредоточено на перечисленных выше героях.

³ «Царя же Шигалея отпускает въ судехъ въ городокъ, понеже Царь велие тело имяше, и не могий скоро на конехъездити; разумень же Царь преизлише, но не храбрьсый на ратехъ, и дружине своей не податливъ» [1 с.48].

⁴ «Романов левою начальствовал рукою, / И храбрость на лице сияла у него; / Плещеев, твердый муж, сотрудник был его. / Герой Серебряный начальство с ним делит; / Два рыцаря сии и Шереметев и ними, / Казались воинства Ираклами троими. / Шемякин строевым повелевал челом... / Щенятев правую при войске принял руку, / Сей муж отменно знал военную науку» (Песнь X) [5, с. 261–262].

Любопытно, что в поэме проигнорированы некоторые видные полководцы: Горбатый-Шуйский, Серебряный-Оболенский, Михаил Воротынский. Последний сыграл немаловажную роль в завоевании Казанского царства, будучи одним из главных военачальников. В конце августа 1552 года была предпринята сильная вылазка русской армии: пехота во главе с Воротынским и конница, руководимая князем Иваном Мстиславским, атаковали Казань. Бой продолжался всю ночь, россияне одержали победу. Воротынский со стрельцами занял и удерживал стратегически важную Арскую башню. Он же рвался без промедления проникнуть в Казань после первого взрыва стен, но не получил дозволения Иоанна. Перечисленные события, как и иные происшествия, не соответствующие жанру, в поэме «Россияда» не упомянуты, на что указывает А.В. Западов⁵.

Помимо отдельных личностей, героем, и героем, пожалуй, главным, в поэме Хераскова выступает вся русская армия. Херасков в «Историческом предисловии» к «Россияде» утверждает, что воспевает в поэме подвиги не только царя, но всего русского войска⁶. Подвиг армии очевиден – завоевание Казани. Чтобы читатели прониклись большим уважением к войску и его свершениям, автор в «Россияде» подробно описал и во многом преувеличил тяготы, выпавшие на долю армии во время похода и осады. В поэме красочно описана буря на Волге, жертвой которой стали русские суда с артиллерией, плывущие к Казани. Страдал флот и от нападающих с берегов ордынцев. В действительности русские корабли добрались до Казани без достойных упоминания приключений. Шторм на Волге, сорвавший шатры, потопивший суда с провизией, вызвавший ужас, разразился, когда русская армия уже стояла под Казанью. Встал вопрос о снятии осады, но Иоанн послал за продовольствием в Москву, и кампания не прервалась [1, с. 62]. Эта буря в поэме упомянута отдельно. В «Россияде» русская армия во время похода страдала от пыльной бури, жары, засухи, голода, жажды, болезней (происки Безбожия и олицетворенных пороков: Гордыни, Алчности и т.д.). Очевидцы описывали поход иначе⁷. Следовательно, ни голод, ни жажда, ни чрезмерные бедствия русской армии в течение

⁵«О социальных противоречиях в России XVI века, о положении крестьянства в поэме упоминаний нет – Херасков попросту не видел их, а если бы и видел, то не стал бы говорить о них в героической эпосе, чтобы не омрачить ее патриотического пафоса» [2, с. 34].

⁶«Воспевая разрушение казанского царства, со властьюдержавцев Ордынских, я имел в виду успокоение, славу и благосостояние всего Российского государства; знаменитые подвиги не только одного Государя, но всего российского воинства...» [5, с. XII].

⁷«А отъ града Мурома Государь шель частымъ лесомъ и чистымъ полемъ; и таковое многое воинство всюду, яко Богомъуготованну пищу обретаху на поли, убо всякимъ благовоннымъ овощемъ довляхуся, отъ животныхъ же лоси, яко самозванни на заклонение прихождаху, върекахъ же множество рыбъ ловяху. Отъ воздуха же множество безчисленное птицъ прилетаху, и во всехъ полцехъ на землю припадаху, яко сами дающесе в руке человекомъ на пищу, имижь все безчисленное воинство не трудно довляхесе. И тако Всесильный Бог пищу и всяку потребу, толикому множеству неисчетному воинству всюду готову и презобильнупредустраяя, по вере и по молению благочестиваго Царя» [1, с. 47].

похода не досаждали. Страдания войска от морозов и бурь – тоже явное преувеличение, особенно если вспомнить, что речь идет о конце августа – начале сентября. В это время немало неудобств россиянам причиняли сильные дожди, но и они прекратились. Разумеется, поход и осада были очень нелегкими, и все-таки эпическая поэма требует большего.

С учетом вышесказанного, допустимо утверждать, что Херасков в «Россияде» приукрасил нескольких русских воевод с целью привести их в соответствие с требованиями к образу героя эпической поэмы. Трудность свершения подвигов увеличивает доблесть отдельных воинов и всей армии. Выдержать героический пафос поэмы, строго придерживаясь исторических фактов, было бы сложнее. Херасков предпочел следование правилам эпической поэмы в ущерб достоверности.

Список использованной литературы

1. Афанасьев, В. Подлинная о Казанском походе запись Царственной книги 1552 года / В. Афанасьев. – М. : Тип. Вильде, 1902. – 167 с.
2. Западов, А. В. Творчество Хераскова / А. В. Западов // Избр. произведения / М. М. Херасков ; вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. В. Западова. – Л., 1961. – С. 5–56.
3. Курбский, А. М. История о великом князе Московском / А. М. Курбский. – СПб. : Тип. М. А. Александрова, 1913.
4. Полное собрание русских летописей : в 43 т. – СПб., 1903. – Т. 19 : История о Казанском царстве. – 520 с.
5. Херасков, М. М. Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные : в 12 ч. – М. : Унив. тип. у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия, 1796. – Ч. 1 : Россияда : эпическая поэма. – 340 с.

Т.В. СЕНЬКЕВИЧ

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

СТРАТЕГИИ ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ БРГУ ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

Одной из самых дискуссионных областей современного литературоведения остается жанровая система, жанровая ситуация в контексте общей теории жанров.

Жанр, стратегии жанрового развития, жанровые модификации, конфронтации и др. в литературе и в искусстве в целом в последние десятилетия являются объектом пристального внимания и изучения представителями разных сфер научного знания.

Методологической и теоретической основой работы над научной темой кафедры теории и истории русской литературы учреждения образования «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина» «Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте» стали труды классиков российского литературоведения М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, А.Н. Веселовского, Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, В.В. Кожина, Н.Д. Тмарченко, Г.Н. Поспелова и др.

В работе над научной темой члены научного коллектива исходили из сформулированного М.М. Бахтиным положения о жанре как важнейшей и одной из первичных категорий литературы («жанры» существуют с тех пор, как существует литература» [1, с. 179]. В то же время необходимо понимать, что любая категория, система открыта к развитию, обновлению, изменению, потому логично и убедительно суждение историка и теоретика литературы Ю. Тынянова об исторической подвижности жанра («жанровая форма все время колеблется и «дышит»: она не равна себе. Жанр является производным истории, исторических сдвигов» [2, с. 256]. Не вызывает сомнений и тот факт, что жанр выступает хранителем «исторической», «творческой» памяти», накапливая и обогащая опыт своего «пробывания» в «большом» и «малом» времени («жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [1, с. 179].

Авторский коллектив в работе над темой проводил исследование в рамках существующей научной стратегии, общей теории литературного жанра, созданной М.М. Бахтиным и его последователями. Анализ произведений русской и мировой литературы разных жанров (прежде всего романа и его жанровых разновидностей) осуществлялся на основе теоретической концепции М.М. Бахтина о романе как неканоническом жанре и системе разновидностей романа, сформированных в процессе его исторического становления (использовались и ведущие положения работ А.Д. Михайлова и С.Н. Бройтмана, развивающие и уточняющие отдельные позиции концепции М.М. Бахтина). При исследовании жанра повести исследователи темы обращались к работам Н.Д. Тмарченко, в основе которых – антиномия «канонический – неканонический», универсальная, в том числе, для всех жанров. Характеристика жанров малой прозы строится с опорой на труды В.И. Тюпы и исследования Н.Я. Берковского, Б.М. Эйхенбаума и др., предложивших свое видение новеллы как жанра.

Предложенная Аристотелем («Поэтика») первая систематизация жанров на протяжении нескольких столетий претерпела изменения, связанные с обновлением канонической жанровой системы, ее перестройкой, кризисами, другими процессами, что только подтверждает ее способность динамично развиваться, формировать в недрах существующей системы

подсистемы, группы, новые жанровые образования, модели, литературные формы, пр.

Можно с большой долей вероятности допустить, что в XXI столетии будет разработана и предложена для внедрения в литературоведческую практику новая классификация жанров не только современной, но и классической русской и мировой литературы. Обусловлено это в том числе значительно обновленным и пополненным корпусом теоретико-литературных понятий. Вместе с тем это потребует уточнения и корректировки в рамках мировой науки о литературе содержания большого числа дефиниций. Смеем предположить, что аристотелевско-гегельянская эстетика с ее традиционными элементами подвергнется серьезной корректировке, ибо в литературе последних десятилетий все более явной становится тенденция к дифференциации, синтезу, что связано и с переходом от линейного принципа смены универсальных художественных систем к одновременному существованию в современном художественном пространстве мировой литературы трех стратегий (реализм, модернизм, постмодернизм).

В отечественном литературоведении системно комплексное исследование проблем стратегий жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте пока отсутствует, хотя научным сообществом литературоведов Республики Беларусь проделана колоссальная работа в данном направлении.

Коллектив кафедры теории и истории русской литературы, поставив перед собой цель исследовать стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте, включился в русло перспективных направлений современной науки.

Актуальность данного исследования не вызывает сомнений, поскольку отечественное и российское литературоведение не разрешило многие дискуссионные вопросы относительно теории жанра, а современная литература предлагает новые жанровые модели, выстраивает новую жанровую иерархию, что еще больше осложняет процесс постижения жанра и жанровой системы в ее синхроническом и диахроническом аспектах. Кроме того, многие произведения (объекты) современной русской и мировой литературы не обрели жанрового определения, потому решение данной проблемы придает работе над темой исследования еще более весомую теоретическую значимость.

Актуальность темы работы, таким образом, определяется отсутствием научных литературоведческих исследований по ее основным направлениям, недостаточной изученностью стратегий жанрового развития, типологии жанровых разновидностей, обновлением и обогащением терминологического аппарата современной отечественной и российской науки о литературе.

Новизна исследования по теме НИР заключается в том, что в нем используются новые теоретические подходы, основанные на современном литературоведческом знании, в научный оборот вводится новый эмпирический материал, в открытии новых фактов, связанных с развитием русской и мировой литературы в XVIII–XXI столетиях, помогающих исследователям восстановить более объективную и многогранную картину литературного процесса.

Коллектив кафедры теории и истории русской литературы БрГУ имени А.С. Пушкина поставил перед собой задачу изучить категорию «жанр», жанровые стратегии, жанровые конфронтации, др. литературные явления в теоретическом и прикладном аспектах.

Теоретический аспект состоит в разработке концепции жанровых процессов, что способствует определению характерных тенденций в современной русской литературе, в том числе писателей, тексты которых впервые введены в научный обиход в контексте мирового литературного процесса.

Прикладной аспект – выработка методологических и методических подходов, которые позволили бы освоить жанровую систему русской и мировой литературы, ее эволюцию, динамику на протяжении нескольких столетий. Данная тема актуализирует и смежные с теорией и историей литературы области знания: эстетика, искусствознание, культурология, философия, психология, социология, рецептивная феноменология, герменевтика, компаративистика, лингвистика.

Исходными данными для проведения НИР стали художественные произведения русской и мировой литературы XVIII–XXI веков. Данная тема соответствует научным интересам всех членов кафедры. Имеющиеся наработки (монографии и другие публикации Т.В. Сенькевич, Н.В. Новогродской, Е.Д. Приступы, М.И. Шелоник, О.Н. Ковальчук, Л.М. Садко, А.В. Дисковец) позволили преподавателям кафедры заняться углублённым изучением проблем истории, теории литературы и методики ее преподавания в условиях Беларуси. Материалы исследования используются в учебном процессе, являются информативными для специалистов смежных наук – лингвистов, историков, педагогов, психологов, культурологов, искусствоведов и т.д., имеют существенное значение в организации научно-исследовательской работы со студентами.

Тема исследования находится в тесной связи с тематикой диссертационных исследований, над которыми работали и работают преподаватели кафедры Т.В. Сенькевич, М.И. Шелоник, Н.В. Новогродская, Е.Д. Приступа, О.Н. Ковальчук, Л.М. Садко, А.В. Дисковец, а также с научными работами, которые выполняются в НАН РБ, в высших учебных заведениях страны, на

смежных кафедрах филологического факультета Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.

В своих научных работах члены исследовательского коллектива кафедры ориентировались на репрезентативность произведений разных жанров и их модификаций в современном гуманитарном пространстве, в том числе репрезентативности художественных текстов в научных журналах, на научных конференциях, в типовых учебных программах по русской и мировой литературе, программах по русской литературе для средних учебных заведений Республики Беларусь, Российской Федерации. К выполнению НИР привлекались студенты, магистранты, результаты их работы получили оформление в виде двух исследований, получивших I, III категории на Республиканском конкурсе научных работ студентов, в 40 (в том числе в электронных изданиях) статьях, опубликованных в сборниках материалов научных конференций, сборниках научных трудов молодых ученых.

Результаты исследования «Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте» использованы для создания учебно-методического комплекса «История русской литературы (XIX век, вторая пол.)» с грифом УМО по гуманитарным дисциплинам (Сенькевич Т. В. История русской литературы XIX века : учеб.-метод. комплекс. Брест : БрГУ, 2013. 290 с.), электронного учебно-методического комплекса «История русской литературы (Древняя и XVIII век)» М.И. Шелоник (рег. № 25/2014 от 28.11.2014; 332 с.). Они являются системно-комплексными пособиями, позволяющими оптимально организовать изучение сложнейших и обширнейших учебных курсов по истории русской литературы, глубже осмыслить специфику основных этапов, ведущих тенденций литературного процесса, художественные методы, творчество писателей в контексте исторических, общественно-политических, социальных, культурных реалий древнерусской, русской литературы XVIII–XIX веков. Творчество художников слова (в курсе лекций, на практических и семинарских занятиях) рассматривается системно, комплексно: личность писателя, оценка его современниками, критиками, литературоведами XX–XXI веков, этапы творчества, идейно-тематическое содержание, проблематика, типология героя, поэтика произведений. Особое внимание в предлагаемых учебно-методических комплексах уделяется жанрово-стилевой парадигме, актуализирующей интерес студента к многоаспектному исследованию творческого наследия писателей, их художественному мастерству.

Кроме того, полученные результаты использовались при написании дипломных работ, студенческих исследований для Республиканского конкурса студенческих научных работ. Так, исследование Н.Ю. Домановой «Жанр рассказа в творчестве современных писателей (Л. Петрушевская,

В. Маканин, В. Пьецух, С. Каледин): литературная традиция и поэтика постмодернизма)» (работа I категории; научный руководитель – Т.В. Сенькевич) показало, что жанр рассказа имеет богатую историю и доказал свои уникальные возможности, способность органично «сосуществовать» с иными жанрами и воспринимать новые тенденции развития литературы, обусловленные современными реалиями как общекультурного, так и общественно-экономического, политического, социального характера. В русской литературе XX–XXI веков рассказ обогатился чертами, демонстрирующими гибкость жанра, его способность воспринимать новые реалии, оставаться жизнеспособным. Художники слова разнообразили и обогатили способы типизации героев, усложнили художественную ткань произведений включением лирических вставок, пейзажными зарисовками и др. Наблюдаемое усложнение хронотопа в рассказе в исследуемый период объясняется в том числе и усилением субъективного начала, роли и значения образа автора в сюжетном повествовании.

Исследование О.Ю. Леоновой «Творческая индивидуальность А. Белого (на материале поэзии и «Симфоний» автора) (работа III категории; научный руководитель – Н.В. Новгородская) содержит интересные наблюдения автора в области жанровых исканий художника слова. Исследователь справедлива в утверждении, что «раннее творчество А. Белого является итогом, к которому пришло синкретичное развитие романтизма и символизма». В то же время О.Ю. Леонова осознает невозможность для писателя отразить мирозерцание эпохи существующими на тот момент в литературе жанровыми формами. По мнению исследователя, «мистико-апокалипсическое сознание А. Белого, питающееся христианскими идеями и образами, требовало принципиально нового художественного отражения». Магистрант отметила заслуги художника слова в разработке новой жанровой формы, а исследование жанрово-стилистического своеобразия «Симфоний» привело соискателя к выводу об удачном эксперименте поэта, в котором нашел отражение синтез литературы, музыки и философии.

Представляется, что полученные результаты исследования «Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте» будут способствовать созданию более полной и объективной картины развития современного гуманитарного процесса. Новые факты ценны для реализации прогрессивных образовательных и воспитательных задач вузов и школ Беларуси.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1972. – 175 с.
2. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

Т.Г. СИМОНОВА

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет

ЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ МЕМУАРНОЙ ПРОЗЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

XX столетие вызвало к жизни глобальные изменения в политике, науке и культуре, что коренным образом повлияло на характер литературного развития. Социально-политические и научно-технические процессы породили иное видение мира. Востребованными стали поиски выхода из лабиринта общественных и мировоззренческих проблем. Повышенный интерес к действительности, обостренное чувство зависимости от нее упрочили позиции и повысили статус художественной документалистики, которая временами выходит на первый план, приковывает к себе общественное внимание, оперативно отражает проявления исторического бытия. Создается впечатление, что вымысел исчерпал себя, недостаточен как монопольное средство отражения жизненного процесса. Активно развиваются невымышленные формы повествования, которые создают особые возможности отражения мира, соединяя документализм и художественность.

Одним из наиболее развитых и перспективных жанров художественно-документальной прозы оказались мемуары, имеющие давнюю укорененность в истории словесного искусства. «Мемуарная литература известна с глубокой древности, встречаясь в египетских папирусах, ассирийских надписях и т.п.» [1, с. 775]. основополагающий жанровый признак мемуаров – рассказ о прошлом от лица очевидца или участника минувших событий реализуется в ряде сочинений эпохи античности (Ксенофонт «Анабасис», Ю. Цезарь «Записки о Галльской войне») и Средневековья («История моих бедствий» Абеяра, «Житие протопопа Ававакума» и др.).

Подлинное становление мемуаров как самостоятельного жанра происходит в Европе в период Ренессанса, а в русской литературе относится к XVIII веку, что связано с раскрепощением человеческого сознания, появлением потребности в индивидуальном осмыслении жизни. В создании мемуаров проявляется «целеустремленная деятельность личности по запечатлению опыта своего участия в историческом бытии» [2, с. 11].

Инерция мемуаротворчества XVIII века переходит в следующую эпоху. «Записки» Державина, созданные в 10-е годы XIX века, но тематически продолжающие «век минувший», прокладывают путь мемуарам литературным, когда прошлое описано не просто очевидцем, но мастером слова, имеющим опыт художественного повествования. В середине XIX столетия укрепляются тенденции сближения документальной прозы и художественной литературы. Наглядное тому свидетельство «Былое

и думы» Герцена. Эта «историческая и публицистическая, философская и мемуарная книга... принадлежит области искусства, потому что в ней действительность познается в ее конкретных единичных проявлениях, расширяющихся в то же время до выражения общих закономерностей истории. Она принадлежит области искусства также и открытым присутствием авторской личности» [3, с. 259].

Синтез документального и художественного начал стал очевидностью в XX столетии, ознаменованном поисками новых путей творческого самовыражения. Художественное преобразование реальности принимает многообразные, порой весьма оригинальные формы, что влияет и на систему жанров. В литературе XX века осуществляется процесс жанровой трансформации, когда размываются жанровые границы, возникает контаминация разных жанров, в связи с чем образуются новые жанровые разновидности. Функционирование литературной мемуаристики убедительно иллюстрирует этот процесс.

Исторически развитие мемуарной прозы осуществлялось от неприятельных заметок о прошлом, до воссоздания красочной картины былого на основе индивидуального восприятия рассказчика-мемуариста. В последнем случае происходит сближение мемуаров с художественной прозой, что изменяет традиционное представление о фотографической точности мемуарного повествования. Полная реконструкция прошлого невозможна из-за несовершенства человеческой памяти и индивидуального восприятия мира. Поэтому разные типы мемуаристики создают приближенное к действительности, подобное ей, но не тождественное ее отражение.

В литературных мемуарах расхождение между фактом и его трансформацией значительно больше, чем в воспоминаниях документальных. Автор предстает не просто информатором-рассказчиком, а создателем особого художественного мира, где реальность и ее творческое преображение равноценны. К факту у писателя-мемуариста нет рабски зависимого отношения. Факт служит строительным материалом произведения, им можно оперировать для достижения желаемого творческого результата. Отсюда неточности, смещение событий и другие признаки видоизменения реальности. Все это создает перспективы развития мемуарной прозы, делает данный жанр жизнеспособным в меняющихся условиях общественного и литературного бытия.

Литературные мемуары формируют иллюзию правдоподобия, которая обеспечивается подбором и интерпретацией фактов в русле авторской концепции изображаемого. Поэтому «к мемуарному повествованию применимо понятие психологической достоверности как критерии точности в передаче мысли и чувства» [4, с. 23]. В результате литературные воспоминания оказывают эмоциональное воздействие на читателя совершенно так

же, как художественная проза, причем эффект усиливается осознанием подлинности изображаемого.

К настоящему времени сложилась жанровая парадигма литературных мемуаров, которую можно представить как вертикаль – от крупных эпических форм к средним и малым мемуарным модификациям.

Мемуарная хроника – объемные многоплановые воспоминания, охватывающие большой исторический отрезок времени, соотнесенный с биографией писателя. Хроника включает в себя совокупность общественно значимых и частных явлений, создает развернутую картину политической, культурной, бытовой жизни, отражает судьбу нации и отдельного человека в лице автора и его мемуарных персонажей. Основным способом литературной реконструкции прошлого является авторское повествование на основе фактов и привлекаемых документов. Предпосылки данной мемуарной разновидности складываются в литературе XIX века («Былое и думы» Герцена, «История моего современника» Короленко), но интенсивное развитие мемуарная хроника получает в условиях XX столетия (трилогия А. Белого «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций», книги И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», М. Шагинян «Человек и время», Р. Гуля «Я унес Россию», Н. Берберовой «Курсив мой», Н. Коржавина «В соблазнах кровавой эпохи» А. Солженицына «Бодался теленок с дубом», «Угодило зернышко промеж двух жерновов»). Эпический масштаб мемуарной хроники раскрывает соотнесенность человека со временем, показывает воздействие времени на его характер, мировоззрение и судьбу, отражает процесс исторических изменений в общественной жизни. В мемуарной хронике преодолевается стереотипное представление о воспоминаниях как отражении лично воспринятого прошлого и реакции на него. Рамки пространства и времени раздвигаются. Возникает хронотоп доавторского и внеавторского опыта (изложение родословной мемуариста, рассказы о судьбах других людей).

В мемуарной хронике автор активно заявляет о себе не только как повествователь и комментатор, он оказывается главным действующим лицом широко развернутого автобиографического сюжета, охватывающего практически всю его жизнь. Подобная полнота автобиографизма свойственна именно этой разновидности мемуаристики. Образ автобиографического героя дополняется галереей его современников. Мемуарная хроника стремится передать само движение жизни, создавая, таким образом, объемную картину бытия, сопрягающую воедино «большое» и «малое». В этой связи важное значение приобретает композиция мемуаров. Сквозной мемуарный сюжет выстраивается по принципу хронологической последовательности его компонентов. При этом он вбирает в себя дополнительные сюжетные линии, прерывается вставными эпизодами, авторскими

отступлениями, описанием событий, опережающих или замедляющих движение основного сюжетного времени. Масштаб данной жанровой формы побуждает не только зафиксировать прошлое, но и осмыслить его, извлечь уроки из жизненного опыта.

Мемуарные роман и повесть являются результатом сближения мемуаристики с художественной литературой. Воспоминания оформляются как традиционные жанры «вымышленной прозы». Авторское повествование активно замещается беллетризацией. Прошлое не просто описано оно показано посредством воспроизводящих (или имитирующих) реальность картин, сцен с участием писателя и его мемуарных персонажей, в которых преломились черты их жизненных прототипов. Усиливается динамика сюжетного развития, события сменяются не в повествовательном изложении, а приобретают видимость сиюминутного их движения на глазах читателя (эффект беллетризации). Таковы книги И. Одоевцевой «На берегах Невы», «На берегах Сены», Г. Иванова «Петербургские зимы», А. Мариенгофа «Роман без вранья», В. Катаева «Трава забвенья», «Алмазный мой венец», А. Рыбакова «Роман-воспоминание», В. Аксенова «Таинственная страсть». Несмотря на свободную манеру рассказа, достоверность первоосновы (жизненных обстоятельств) сохраняется, хотя порой реальность и свободный полет авторской фантазии так тесно переплетаются, что это заставляет воспринимать подобные произведения вне границ мемуарной литературы.

Такая разновидность мемуаров определяется литературоцентричностью писательского мышления (жизнь вообще и жизнь отдельного человека – роман, в меньшем масштабе – повесть, в отдельном извлеченном фрагменте – «сюжет для небольшого рассказа»). Поэтому даже отсутствие видимых художественных трансформаций прошлого предопределяет «романность» воспоминаний («Роман-воспоминание» А. Рыбакова). Стремление же к типизации повествования, связанное в усилением акцента на существенных особенностях действительности и человеческих характеров провоцирует смещение или совмещение событий, домысел, ассоциативность, тяготение к художественным приемам воплощения темы, что ведет к «олитературиванию» мемуаристики, к выходу ее за пределы привычных фактографических воспоминаний.

Особой разновидностью мемуарной прозы стали иронические мемуары. Сохраняя основные признаки жанра, они целенаправленно ориентированы на рассказ о жизни в комическом ключе. Главным способом создания комического эффекта становится ирония – «тонкое юмористическое восприятие некой непоследовательности, в которой из контекста отчетливо прослеживается утверждение, оттеняющее совершенно иной смысл события»[5, с. 186]. Опираясь средствами комического изображения (юмор, сатира, ирония, гротеск) мемуаристы именно иронию делают ведущим спо-

собом отражения внешнего мира. Ирония предстает как художественный прием и как творческий принцип, является действенным жанрообразующим признаком данной мемуарной модификации. К ироническим мемуарам относятся «Воспоминания» Тэффи, «Поезд на третьем пути» Дон Аминадо, «Пожилые записки» И. Губермана, «Легендарная Ордынка», «Вокруг Ордынки» М. Ардова.

Мемуарный очерк – одна из малых внутрижанровых разновидностей, чаще всего реализуется в форме литературного портрета. Основу его составляют воспоминания о примечательном, с точки зрения писателя, человеке. Чаще всего это личность известная, что не исключает привлечения внимания к людям незначительным, с образами которых связывается память о прошлом. Литературный портрет «стремится к воссозданию целостного – физического, духовного, творческого – облика героя или к раскрытию лейтмотива, пафоса его жизни» [6, с. 896]. В литературном портрете основное внимание сосредоточено на главном персонаже, разворачивается его психологическая характеристика в обстоятельствах, известных автору произведения. Сам мемуарист отодвигается на второй план, выступает как рассказчик, комментатор, из совокупности фактов выстраивающий концепцию изображаемого лица. Эта мемуарная форма нашла отражение в творчестве М. Горького (очерки, составившие несобранный цикл «Литературные портреты»), И. Бунина («Воспоминания»), З. Гиппиус («Живые лица»), К. Чуковского («Современники»), В. Ходасевича («Некрополь»), Н. Ильиной («Дороги и судьбы»).

К очерковым мемуарам примыкают мемуарные зарисовки, миниатюры, эссе. Они могут быть связаны с воспоминанием о человеке, факте, событии, зафиксированном как впечатление и размышление о прошлом. Зарисовки и миниатюры носят беглый, импрессионистический характер, охват действительности в них чрезвычайно ограничен, а следовательно, информационная насыщенность подобных записей минимальна. Значение их в другом – в раскрытии индивидуальности автора, через восприятие которого проступает неповторимый облик былого. Мемуарные зарисовки и миниатюры нередко включаются в циклы разноплановых в жанрово-тематическом отношении записей: «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Затеси» В. Астафьева, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Человек за письменным столом» Л. Гинзбург, «Причуды моей памяти» Д. Гранина.

Мемуары-эссе основываются на свободном, не ограниченном изначальной заданностью движении мысли, которая ассоциативно перемещается в различных временных пластах и пространственных координатах прошлого. Однако видимая непоследовательность воспоминаний в конечном счете цементируется цельностью авторского восприятия объекта изображения, проступающей сквозь ткань свободного повествования. Так,

в «Охранной грамоте» Б. Пастернака ведущей темой является литературная жизнь 20-х годов, в мемуарно-автобиографических очерках М. Цветаевой – фрагменты прошлого объединены эмоциональным авторским переживанием его, в книге А. Вознесенского «На виртуальном ветру» создается портрет культуры XX века.

Устойчивый интерес писателей к мемуарной прозе приводит к созданию мемуарных циклов – жанрово однотипных произведений, дополняющих друг друга, в совокупности которых проявляется авторская концепция прошлого. Циклизация охватывает разные жанровые разновидности – от мемуарных миниатюр до мемуарных хроник (диалогия А. Солженицына).

Многообразие жанровых модификаций художественной мемуаристики, столь ярко проявившееся в XX столетии, – результат исторической эволюции жанра и его бытования в литературном контексте, в результате чего произошло взаимодействие мемуарных признаков и особенностей художественной литературы.

Список использованной литературы

1. Большая советская энциклопедия : в 65 т. – М. : ОГИЗ РСФСР, 1926–1947. – Т. 38. – 1938. – 842 с.
2. Тартаковский, А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. От рукописи к книге / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1991. – 311 с.
3. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худож. лит., 1977. – 442 с.
4. Колядич, Т. М. Мгновенья, полные, как годы (Двадцатые годы в воспоминаниях писателей) : учеб. пособие / Т. М. Колядич. – М. : Прометей, 1993. – 90 с.
5. Боров, Ю. Б. Эстетика : в 2 т. / Ю. Б. Боров. – Смоленск : Русич, 1997. – Т. 1. – 576 с.
6. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М. : Совет. Энцикл., 1962–1978. – Т. 5. – 1968. – 976 с.

Т.П. СЛЕСАРЕВА

Беларусь, Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА МАДОННЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

*На нас глядят два озера печали,
И в каждом по звезде отражено,
В эпоху Возрождения писали
Так лишь мадонн на фоне синей дали,
Земных или небесных – все равно.*

*Вот почему извечный лик мадонны,
Лик женщины с младенцем на руках,
Сияньем материнства озаренный,
Стал обликом не фрески иль иконы,
А вечности, земной презревшей прах.
В. Рождественский*

В искусстве существуют вечные темы. Одной из них является тема женщины, тема материнства.

Созданные в искусстве образы женщин несут в себе поэтический идеал в гармоническом единстве его душевных качеств и внешнего облика.

«...Послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, именем Иосиф, из дома Давидова; имя же Деве – Мария...» Именно так в первой главе Евангелия от Луки говорится о Богородице. Ее имя всегда неразрывно связывается с чистотой, праведностью и кротостью. А образ Марии-Мадонны – это образ Матери. Доброй, всепонимающей, всепрощающей. К ней во все времена обращали свои молитвы верующие, надеясь на помощь и сострадание. Именно поэтому светлый образ Мадонны нашел отражение в литературе, музыке, живописи.

У каждого времени своя Мадонна. Своя она и у каждого художника. Ведь слово «мадонна» означает «моя женщина».

С этим значением соединился образ материнства как неотъемлемый от представления о прекрасной женщине, исполняющей главную жизненную миссию.

Одним из величайших созданий мирового искусства стала картина Рафаэля «Сикстинская мадонна», в которой гениально воплощена идея материнства.

«Сикстинскую мадонну» писал уже признанный мастер мадонн. Так именовали Рафаэля. Флорентийские мадонны Рафаэля – это бесконечно изящные, миловидные, трогательные и чарующие юные матери. Мадонны, созданные им в Риме, т.е. в период его полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже владычицы, богини добра и красоты, властные своей женственностью, облагораживающие мир, смягчающие человеческие сердца и сулящие миру ту одухотворенную гармонию, которую они собой выражают.

«Сикстинская мадонна» была заказана Рафаэлю в 1512 году как алтарный образ для капеллы монастыря Святого Сикста в Пьяченце. В римскую мастерскую знаменитого художника пришли черные монахи. Они сообщили, что служат Богу и живут в далеком монастыре, располо-

женном в тихом городе Пьяченце, и проделали нелегкий путь, чтобы заказать известному маэстро картину.

«Кто должен быть на ней изображен?» – спросил Рафаэль, почтительно склонив голову. «Мадонна, – ответили монахи. – Она и ее сын, Иисус Христос. Мы хотели бы, чтобы и у нашего монастыря была своя Матерь Божия». «Хорошо, – сказал Рафаэль. – Я выполню вашу просьбу».

Черные монахи явились за заказом в срок, и он вручил им свою непревзойденную песню, воспевавшую Материнство, Красоту, Любовь к миру. Монахи отправились в обратный путь, и вряд ли они предполагали, что везут в монастырские стены шедевр, мировую славу великого соотечественника Рафаэля.

Все важные и неотложные дела в Риме Рафаэль бросил, чтобы написать мадонну для церкви в глухой провинции. Словно чувствовал: она станет вершиной его творчества. «Это откровение свыше. Это гениальнейшее произведение, когда-либо выходявшее из рук человеческих», – так оценил это творение искусства П.П. Гнедич.

Композиция картины проста. Впереди, облокотившись на рампу, подперев ручками головы, стоят два ангелочка с крылышками и смотрят вверх. Слева, боком к нам, стоит старик в белой длинной рубашке и светло-коричневом саккосе с красным подбоем. Это Святой Сикст. Справа от него мы видим прелестную юную девушку – Святую Варвару. Ее поза, лицо и потупленный взор выражают покорность и благоговение. Старик повернул голову вверх, левую руку прижал к груди, правую протянул к зрителю и чуть вверх, вытянув указательный палец.

Жесты святых Сикста и Варвары, направленный вверх взгляд ангелов, общая ритмика фигур – все служит тому, чтобы приковать внимание зрителя к главной героине.

Клубящееся белое облако сверху вниз и к нам несет на себе высокую молодую женщину в ярко-голубом плаще. Это

Невинна, чиста, высоко в облаках

Младая мадонна ступает [5].

У ног ее земля под облаками,

На воздухе нетленные покровы [5].

У нее чуть вытянутое прямоугольное лицо, мягко очерченный подбородок, небрежная женская прическа:

Торжественна и величаво проста,

Прелестны черты, в лице нежность овала!

Как будто гармония и чистота

Открыли с себя покрывало [5].

Прижимая к себе, мадонна держит на руках голенького пухлого сына, толстощекого, взъерошенного. Он сидит на руках, как в креслице, по-

взрослому опираясь на согнутую ногу. Младенец полон недетской серьезности, взгляд его пристальный и внимательный. Ветер колыхает волосы ребенка, и глаза его глядят на нас, на мир с такой великой силой, словно видит он и свою судьбу, и судьбу всего рода человеческого.

Рафаэль словно заключил божественного младенца в магический круг, образуемый левой рукой мадонны, ее ниспадающим покрывалом и правой рукой Иисуса:

*Вот сын ее, – он тайна Иеговы, –
Лелеем девы чистыми руками [5].*

В движении ее рук, несущих младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребенка, и вместе с тем – ощущение того, что сын ее не принадлежит только ей, что она несет его в жертву людям.

Дева идет к людям, юная и величавая, что-то тревожное затаив в своей душе:

*Как кротко, с надеждою, смотрит она,
Обняв сына нежно, в тревоге! [5].*

Сравнительно с образами других ренессансных живописцев и с прежними работами Рафаэля «Сикстинская мадонна» обнаруживает важное новое качество – повышенный духовный контакт со зрителем. В предшествующих его «Мадоннах» образы отличались своеобразной внутренней замкнутостью: взгляд их никогда не был обращен на что-либо находящееся вне картины. Они либо заняты ребенком, либо погружены в себя.

Во взгляде Сикстинской мадонны есть нечто такое, что позволяет нам заглянуть ей в душу. В чуть приподнятых бровях мадонны, в широко раскрытых глазах (причем сам взгляд ее не фиксирован и трудно уловим, словно она смотрит не на нас, а мимо или сквозь нас) есть оттенок тревоги, даже страха, и того выражения, которое появляется у человека, когда ему вдруг открывается его судьба. Это словно провидение трагической участи ее сына. Мать уже знает, какие испытания выпадут на долю ее ребенка:

*Может быть, в небесах, там, где ангелов дом,
Не нашла для себя и для сына покоя?
Иль тревожит виденье: фигура крестом
Над еще незнакомою Лысой горою? [6].*

Мадонна несет ребенка, чтобы отдать его в жизнь, испытывает боль от того, что не во власти воспротивиться неизбежному, бессилие перед неотвратимым и вынужденное смирение.

*Но нельзя, да, нельзя оглянуться назад.
И все ближе, и ближе земная дорога... [6].*

Слава мадонны ничем не подчеркнута. Ноги ее босы. Но как повелительницу встречает ее коленопреклоненный Сикст, с благоговением опускает глаза Святая Варвара.

Мадонна не только красива, она еще и бесконечно мудра. Ее взор, кажется, проникает в самую глубь явлений. О ней можно сказать словами стихов Сервантеса, посвященных поэзии:

*Она умеет видеть суть явлений и там,
Где для мудрейшего темно...*

Аркадий Эйдман в своем стихотворении «Сикстинская мадонна» задает читателю вопрос: «Почему у Мадонны печальны глаза? А улыбка за-прятана в складках тревоги?», на который сам же дает исчерпывающий ответ: «Вы попробуйте сами быть матерью Бога...» [6].

Рафаэль остановил вечное движение матери, приносящей свою жертву, своего сына во имя будущего – символ высшей красоты и жертвенной материнской любви.

*И, преклоняясь, с Варварою готовы
Молиться ей мы на коленях сами
Или, как Сикст, блаженными очами
Встречать того, кто рабства сверг оковы...
...Такой тебе, Рафаэль, вестник бога,
Тебе и нам явил твой сон чудесный
Царицу жен – царицею небесной [5].*

Это уже не реальность, а зрелище, преображающее реальность в величии вещей, мудрости и красоте, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией, покоряющее и облагораживающее нас.

И зрелище это волнует и по сей день. И сколько прекрасных и верных слов было о ней сказано давно уже во всем мире. Ибо как на паломничество отправлялись русские писатели и художники в Дрезден к «Сикстинской мадонне» особенно в первой половине XIX века.

Этой картине посвящены восторженные строки таких разных писателей и критиков, как В.А. Жуковский, В.Г. Белинский, Н.П. Огарев. «Одной картины я желал быть вечно зритель...» – сказал о ней Пушкин. Ф.М. Достоевский видел в «Сикстинской мадонне» высшую меру человеческого благородства, высочайшее проявление человеческого гения. Большая поясная ее репродукция висела у него над диваном, на котором он и скончался.

Поэт Алексей Толстой написал о «Мадонне» Рафаэля такие строки:
*Склоняясь к юному Христу,
Его Мария осенила,
Любовь небесная затмила
Её земную красоту.
А он, в прозрении глубоком,
Уже вступая с миром в бой,
Глядит вперед – и ясным оком*

Голгофу видит пред собой [4].

Может быть, именно эта картина вдохновила русского поэта Сергея Есенина на прекрасные строки:

*Я вижу – в просиничном платке
На легкокрылых облаках,
Идёт возлюбленная матери
С пречистым сыном на руках.
Она несёт для мира снова
Распятъ воскресшего Христа:
«Ходи, мой сын, живи без крова» [1].*

Так немеркнущая красота подлинно великих произведений искусства воодушевляет и в последующие века лучшие таланты и умы.

Обаяние этой картины заключается в естественном сочетании простоты, нежной женственности и царственного величия. В ней человеческое поднимается до божественного, а божественное становится земным. И

*Пусть ей вечно солнце рукоплещет,
Так она и будет жить в веках –
Самая прекрасная из женщин –
Женщина с ребенком на руках! [3].*

Список использованной литературы

1. Есенин, С. Не ветры осыпают пуши [Электронный ресурс] / С. Есенин. – Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Esenin/73.htm>. – Дата доступа: 16.03.2016.
2. Никифорова, Е. Сикстинская мадонна [Электронный ресурс] / Е. Никифорова. – Режим доступа: <http://www.obshelit.ru/works/105797/>. – Дата доступа: 16.03.2016.
3. Островский, С. Женщина с ребенком на руках [Электронный ресурс] / С. Островский. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/diary/litalita/2010-10-20>. – Дата доступа: 16.03.2016.
4. Толстой, А. Уже вступая с миром в бой [Электронный ресурс] / А. Толстой. – Режим доступа: <http://lib.rmvoz.ru/pereklichka/1121>. – Дата доступа: 16.03.2016.
5. Фет, А. А. К Сикстинской мадонне [Электронный ресурс] / А. А. Фет. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki/>. – Дата доступа: 16.03.2016.
6. Эйдман, А. Сикстинская мадонна [Электронный ресурс] / А. Эйдман. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/avtor/razan&s=3350>. – Дата доступа: 16.03.2016.

И.А. СПИРИДОНОВА

Россия, Петрозаводск, Петрозаводский государственный университет

ПАМЯТЬ ЖАНРА

В ВОЕННЫХ РАССКАЗАХ А.П. ПЛАТОНОВА

Литературу периода Великой Отечественной войны В.М. Акимов назвал «литературой национального самоспасения» и подчеркнул ее «особое духовно выпрямляющее значение» в стоянии человека и народа против смерти, в восстановлении разрушенной «структуры» народной души, в сохранении русского слова [1, с. 81–82]. Важную роль в художественной реставрации патриотических и общечеловеческих ценностей в годы войны, по мнению исследователя, сыграли рассказы А.П. Платонова.

Писатель смотрит на мир «глазами жанра» (М.М. Бахтин). Творческое задание, которое дал себе и реализовал Платонов в произведениях военных лет, – создать литературу «вечной памяти всех мертвых и всех живых» [6, с. 280]. Этому заданию идеально соответствовал малый эпический жанр рассказа. Каждое следующее произведение позволяло писателю взять еще одно, иное событие, другой характер – и по-новому их рассказать, таким образом, добавить и восполнить ранее написанное. Как идейно-тематическое и поэтическое целое рассказы 1941–1945 годов (от «Божьего дерева» до «Возвращения») дали стереоскопическую художественную картину русской жизни периода Великой Отечественной войны – в разнообразных подробностях и целостности трагического и великого события.

Если в творчестве Платонова 1920–1930-х годов, в том числе в романах «Чевенгур» и «Счастливая Москва», доминирует новеллистический принцип организации художественного текста [5], то в рассказах военных лет прослеживается обратная тенденция – романизация малой эпической формы. Показателен в этом отношении рассказ «Одухотворенные люди» (1942) – одно из центральных произведений в литературе Великой Отечественной войны. Рассказ представляет собой многогеройное повествование, его художественное пространство вбирает в себя фронт и тыл, реалии социально-исторической и сокровенной, душевной жизни человека, художественное время – прошлое и настоящее, миг и вечность, образная система формирует сюжеты «второго плана».

«Одухотворенные люди», как и многие другие произведения Платонова огненных лет, имеет документальную основу и хранит именную память о реальных людях, смертью героев павших при защите Севастополя в ноябре 41-го. При первой публикации произведения в журнале «Краснофлотец» осенью 1942 года (сокращенный вариант под названием «Слава») в специальном примечании редакции было отмечено, что произведение

имеет не документально-очерковую, а литературную природу – это именно «рассказ», т.е. авторская художественная версия «подвига пяти героев моряков» [8, с. 2].

В художественном анализе жизни на войне Платонов сопрягает современное – с исконным, очевидное – с сокровенно-глубинным. Жанровый подтекст многих произведений писателя 1941–1945 годов составил миф. Мысль о том, что животные и растения – «наши современники», из арсенала неизменных у Платонова. К. Баршт пишет: «В произведениях Платонова нет ценностных различий между живыми существами, а также между существом и веществом» [3, с. 225]. Жажда всеохватного, истинного равенства, многообразия и взаимообусловленности «вещества существования» (базовое понятие в художественной философии Платонова) выводит писателя за рамки традиционного художественного антропологизма. «Божье дерево», «Цветок на земле», «Одухотворенные люди» равно необходимы писателю для художественного представления «героической истины» («Девушка Роза»).

В изображении героев-людей в военных рассказах сюжетно значимы образные параллели «человек – растение», «человек – дерево» («Божье дерево», «Молодой майор»), «человек – цветок» («Девушка Роза», «Одухотворенные люди», «Цветок на земле»). Это символические знаки выхода человека и народа из «звериной истории». Метафорические образы «человека-дерева» и «человека-цветка» представляют идеальное содержание жизни «одушевленной родины», развернутое из настоящего в прошлое и будущее по вертикали стояния и роста растения из земли – к небу.

В военных произведениях писателя антропоморфные характеристики внешнего по отношению к человеку мира, как и раньше, «уравновешены» натуроморфным представлением человека, который в платоновском изображении лишен автоидентичности. Однако человек, который сам для себя проблема и загадка, не может до конца понять и объяснить свое существование и через природу. «Сущность, где хранится истинная живая тайна мира» [6, с. 274], не открывается в плоскости социально-природных отношений. Выход из гносеологического тупика сокровенности жизни, в котором неизбежно оказывается атеистическое сознание, в платоновском художественном мире находится в самой ее сокровенности, в таящихся в жизни чудесных возможностях, до определенного момента неведомых человеку.

Художественная модель мира у Платонова религиозна по своей глубинной сути и утверждает реальность бесконечно большего, чем действительность видимого мира и человека. Писатель, для которого народ был не только главным «объектом» художественного исследования, но и главным духовным «авторитетом», не мог пройти мимо «отчего наследства» – веры народа – в своем творчестве.

В «Одухотворенных людях» музыкальная тема, оформленная трагическими мотивами разлуки навек, утраты, смертного предела человека и одновременно «светлыми» мотивами любви, веры, памяти – актуализирует христианский подтекст рассказа-«реквиема», как определил сам Платонов жанр «Одухотворенных людей». Платонов писал жене с фронта: «Помнишь о тех, которые, обвязав себя гранатами, бросились под танки врага? Это, по-моему, самый великий эпизод войны, и мне поручено («Красной звездой») сделать из него достойное памяти этих моряков произведение... Я пишу о них со всей энергией духа, которая только есть во мне. У меня получается нечто вроде реквиема в прозе. И это произведение, если оно удастся мне, Мария, самого меня хоть отдаленно приблизит к душам погибших героев... Мне кажется... что мне кое-что удастся, потому что мной руководит воодушевление их подвигом» [7, с. 174]. Гибнут одухотворенные любовью и правдой защитники Отечества, но в самой своей смерти они утверждают высшие ценности жизни, восстанавливают ее гармонию, воплощают (возвращают) в жизнь ее идеальные начала: они «смертью смерть попрали». В качестве главных знаков-сигналов христианской тематики в художественной структуре рассказа выступают «крест» (эпизод игры детей в кладбище) и свободная цитация молитвы «Вечная память», которые введены в центральные эпизоды. С опорой на память претекстов платоновского творчества христианские образы и мотивы в рассказе-реквиеме формируют пасхальный подтекст.

Для понимания другого военного рассказа «Взыскание погибших» важна иконоическая модель. Икона «Взыскание погибших» традиционно почиталась на Руси как чудотворная. Создание образа относится к XVII веку. Название иконы возникло под влиянием повести «О покаянии Феофила, эконома церковного во граде Адане» (VII век): Феофил, молясь перед образом Богоматери, именовал ее «Взыскание погибших». Один из наиболее известных списков иконы Божией Матери «Взыскание погибших» находится в храме Воскресения Словущего на Успенском Вражке в Москве. Празднование иконе совершается Русской православной церковью 18 февраля (5 февраля по юлианскому календарю). Заявленная в названии, икона «Взыскание погибших» является главным художественным кодом и одновременно ключом к содержанию произведения. Сакральная семантика проецируется на образ главной героини, высвечивая храмовое устройство души русской женщины-матери, ее святую материнскую любовь, великую совесть, глубокую веру. О. Алейников отмечает, что образ главной героини рассказа сопровождают агиографические мотивы: начиная с мотива света, «осиянности», как знака рожденной в страдании духовности, до мотива «умиротворенной кончины» [2, с. 144–145]. Писатель понимал, как опустошит русский мир война, где уничтожен «цвет» национальной жиз-

ни. Тем важнее было для него сохранить тот «прекрасный мир», который в страданиях и смерти открыли люди среди «ярости» войны. Искусство, по Платонову, должно сохранить в вечную память этот «лучший мир, чем действительный» [6, с. 231]. «Одухотворенные люди», «Божье дерево», «Взыскание погибших», «Девушка Роза» – эти рассказы «называют» еще одно неотъемлемое «качество» платоновского военного эпоса – теоморфизм. Теоморфный принцип изображения играет структурообразующую роль в художественной картине мира военных рассказов. Разнообразные текстовые элементы, которые восходят к христианской традиции, фокусируют в прозе военных лет экзистенциальные проблемы и одновременно дают альтернативные исторической реальности идеальные образы Мира-Храма и России-Храма [6, с. 276].

А. Платонов причастен к «коренному повороту искусства XX века от воспроизведения мира явлений к воплощению мира сущностей» [4, с. 3]. Этому способствует память жанра в его произведениях. Военный эпос писателя имеет метажанровую природу и актуализирует мифологический и христианский коды русской и мировой культуры. Художественный образ мира у Платонова хранит колоссальную информацию авторского, национального, общечеловеческого опыта – это «память о памяти» (А. Белый), что позволило писателю в рассказах, написанных на войне, не только воплотить в слове *мир сущностей*, но и прикоснуться к *сущности мира*.

Список использованной литературы

1. Акимов, В. М. От Блока до Солженицына. Судьбы русской литературы XX века (после 1917 года): новый конспект-путеводитель / В. М. Акимов. – СПб. : Изд-во Акад. культуры, 1994. – 164 с.
2. Алейников, О. Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне / О. Алейников // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М. : Наследие, 2003. – Вып. 5. – С. 142–147.
3. Баршт, К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова / К. А. Баршт. – СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2000. – 320 с.
4. Кеба, А. В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: типологические связи / А. В. Кеба. – Каменец-Подольский : Абетка-НОВА, 2001. – 320 с.
5. Красовская, С. И. Проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы / С. И. Красовская. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2005. – 392 с.
6. Платонов, А. П. Записные книжки. Материалы к биографии / А. П. Платонов. – М. : Наследие, 2000. – 424 с.
7. Платонов, А. П. «...Живя главной жизнью»: письма к жене, документы и очерки / А. П. Платонов // Волга. – 1975. – № 9. – С. 160–178.
8. От редакции // Краснофлотец. – 1942. – № 21. – С. 2.

Н.В. СПОДАРЕЦ

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ БАЗИС ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В литературоведении последнего десятилетия очевидна тенденция: жанрология из числа периферийных научных направлений конца XX века все активнее переходит в ряд актуальных и приоритетных исследований. Интерес к исследовательским практикам такого ряда обусловлен расширением горизонтов обоснований самого концепта «жанр».

Данная статья направлена на поиск ответа: на какую методологию ориентироваться, устанавливая жанровую идентичность поэтических текстов Серебряного века, является ли сама процедура жанровой идентификации текстов этой эпохи научно корректной в современном литературоведении? Ведь вспомним, что еще в начале XX века Бенедетто Кроче представил свою мотивацию исчезновения литературных жанров [8], а в середине этого же века одну из версий академической науки в трактовке данной проблемы сформулировал В.Д. Сквозников, подчеркивая «очевидность» «атрофии жанра в лирике» [11, с. 43].

В этой связи авторы фундаментальной коллективной работы по вопросам жанрологии конца XIX – начала XX века отметили: «если считать жанровые каноны, сложившиеся в эпоху риторики, («рефлексивного традиционализма» или «эйдетической поэтики»), единственной формой, обеспечивающей сохранение идентичности жанра, то после реформ, произведенных романтической теорией и практикой, жанры как таковые, – за исключением тех или иных рудиментов прежних литературных систем – перестают существовать» [3, с. 8]. Значимым представляется и заключение О.В. Зырянова: «...жанр не следует понимать как исполнение теоретического априори некоей предсказанной абстрактной сущности, жанр прежде всего производное конкретно-исторических сдвигов художественного сознания, продукт литературной эволюции, что неизбежно требует от исследователя (будь то историк или теоретик литературы) настоящего выхода в сферу исторической поэтики... жанр существует и проявляется не в отвлеченной жанровой модели (некоем абстрактном инварианте), а в “существенной жизни произведения” (термин-метафора М.М. Бахтина), иначе – в многообразии индивидуальных жанровых форм» [5, с. 12].

В начале XXI века, опираясь на «онтологическое измерение жанра», теоретики литературы констатируют: «Жанровое мышление не исчезает и

вряд ли когда-нибудь исчезнет, как не может исчезнуть традиция, как бы к ней ни относились. Но в XIX–XX веках изменяется характер жанрового мышления, оно становится более свободным и креативным» [7, с. 20]. Если же в «структуре изучаемого произведения собственно жанра нет, т.е. “тень”, которую этот жанр отбрасывает» [4, с. 12].

Действительно, отправной точкой здесь стал конец XVIII века, когда в литературном сознании начали доминировать интенции «эстетического креативизма» (В. Тюпа) и жанрообразовательный процесс разворачивался уже в новом режиме отношений с жанровым канонем. Многие литературоведы эти явления связывают с повышением *роли авторства* в творческом процессе и переориентацией художественного сознания *с нормативной поэтики на эстетику художественного творчества*. С.С. Аверинцев писал об «эмансипации принципа субъективности», с чем связывал и трансформации жанровой матрицы, изменения в структуре отдельных жанров и в жанровой системе в целом. Е.М. Черноиваненко обратил внимание на то, что «литература в этот период переходит из состояния риторичности в состояние художественности» [14, с. 32–41].

В современной постструктуралистской научной ситуации в теоретико-методологическом и литературоведческом дискурсе наметились новые ракурсы и решения жанрологической проблематики. Обратим внимание на феноменологический подход к искусству и соответственно феноменологическое рассмотрение жанра произведения, когда значимым фактором его художественной реализации признается тип художественного сознания творческого субъекта [6], а фактором литературоведческой идентификации жанра произведения – горизонт филологической культуры читателя-реципиента [12].

С феноменологической точки зрения «жанр – категория феноменологического опыта», закрепляющая в творческом процессе связь художника с культурно-исторической «памятью жанра» (жанровой традицией)) [5, с. 13]. В контексте феноменологического подхода «“жизнь жанра” обусловлена горизонтом творческого сознания поэта, что мотивирует возможность “смещений” жанра в процессе его бытования, т.е. “обратимостью” как способностью превращаться в другие жанры, способностью рождаться, крепнуть, утверждаться, а затем умирать, мешая жить другим» [13, с. 204].

В эпоху эстетического креативизма (или художественной модальности) жанровый модус творческого сознания регулируется горизонтом художественно-эстетического опыта автора, его субъективной интенцией к порождению модели инновационной конструктивной формы (включая и авторские жанровые формы произведения), воплощающей характерную эстетическую концепцию мира как «художественный образ мира» [9]. Выбор автором того или иного предмета рефлексии, выраженного в жанровой

форме, не случаен: он обусловлен авторским мирообразом и мировидением. Жанровая форма произведения во многом мотивирована всем художественно-эстетическим опытом автора как человека частного и культурно адаптированного. Здесь согласимся с О.В. Зыряновым: «Именно феноменологическая концепция жанровой эволюции, базирующаяся на идее творческого диалога художника с миром культуры, позволяет объяснить сам механизм исторической изменчивости жанра в индивидуальной практике поэтов нового времени» [5, с. 16]. Ведь сознание писателя способно оживить «память жанра», т.е. актуализировать ту или иную жанровую традицию. В категориях поэтики это значит актуализировать жанровый код, который в режиме диалогических отношений с предшествующей традицией творчески реконструируется в тексте произведения, запуская механизм трансформации канонической жанровой модели в индивидуально-авторскую. М. Бахтин писал: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики... архаика, сохраняющаяся в жанре, не мёртвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться архаика. Жанр живёт настоящим, но всегда помнит своё прошлое, своё начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [2, с. 142].

Феноменологический подход к жанру произведения не ограничивается уровнем отношений – авторское сознание и текст произведения, а учитывает и текстообразовательный потенциал сознания реципиента. Еще М. Бахтин к жанрообразующим факторам относил и читательское восприятие. Эту мысль развивает и Д. Соболев, разрабатывая концепцию семиотической феноменологии произведения, констатирует «феноменологическое стремление к пониманию литературного опыта, возникающего между читателем и литературным произведением» как «опыта, воспринятого во всей его полноте и сложности» [12].

Феноменологическая аналитика не допускает со стороны читателя навязывание художественному миру произведения личных норм и оценок исследователя. «Семиотическая феноменология ставит своей целью анализ конкретной природы, взаимосвязей и конфигураций смыслов в текстах или текстуальных корпусах в их личной, экзистенциальной и исторической конкретности, а также анализ тех модальностей и установок, которые эти смыслы конституируют» [12].

В контексте такого подхода жанровая идентификация поэтических произведений Серебряного века как акт текстопорождения направлена и на системное выявление жанровых кодов предшествующих эпох, которые получают новую функциональную нагрузку в организации художественной целостности произведения, его интертекста и его художественного мира.

Именно художественно-эстетическое бытие этого мира как функциональной и феноменальной характеристики, порожденной художественной целостностью произведения, позволяет увидеть в нем не только явление индивидуальной и неповторимой авторской художественной системы, а сквозь призму его морфологии констатировать творческий диалог с жанровыми рядами предшествующих типов литературы или современной, следовательно, за единичным и неповторимым усмотреть жанровые и родовые ряды как типологические феномены литературного процесса. В системе феноменологической риторики и поэтики диалогизм как онтологическое свойство литературного мышления, о котором писал М. Бахтин, может быть конкретизирован показателями жанрового модуса литературного сознания определенного индивида или литературного направления в целом.

Жанрово-родавая идентификация – это процедура интерпретационная, связанная с установлением принципов отношений мира произведения с известными (часто прецедентными в культуре) жанровыми рядами как прототекстами, количественные, концептуально-функциональные и структурные характеристики которых уже в рамках мира произведения фиксирует (тем самым, актуализирует) читатель-интерпретатор. Ведь в структуре произведения на уровне «носителей жанров» маркируются признаки, позволяющие в процессе жанровой идентификации констатировать авторский диалог с классическими жанровыми моделями или уже получившими творческое переосмысление в писательской практике предшественников и современников, отдельными жанровыми кодами. Произведение при таком подходе выступает индивидуальной жанровой формой, а в рамках художественной системы писателя – инвариантом авторской жанровой модели, коды которой прочитываются на уровне «носителей жанра» (по Н.Л. Лейдерману), а именно: субъектной организации художественного мира, пространственно-временной организации, пневмосфера (понятие, предложенное П. Флоренским и вполне соотносимое с понятием ноосфера в трактовке В. Вернадского), ассоциативного фона и интонационно-речевой организации [9]. При жанровой идентификации произведение рассматривается и как текстотип, проявленный на уровне его миромоделирующих и поэтикальных характеристик, актуализированных в процедуре текстообразования. Его структуры обусловлены как интенциональным, так и культурным фактором, что предполагает их анализ с учетом исторической и культурной конкретности. Такой подход позволяет констатировать, что произведение в контексте жанровых типологических показателей и связей всегда определенным образом укоренено в жанрово-родовую традицию. В текстообразовательном процессе это проявляется через приемы интертекстуальности. Но в отличие от структуралистского подхода к литературному тексту, в данном случае он не оказывается только объектом аналитического

расчленения, целью которого является изоляция основных элементов содержания и выразительных средств, анализ их конфигураций [1], а направлен на выявление «текстовых коррелятов смыслового и жизненного мира человека, содержащихся в той или иной книге или том или ином авторском корпусе – например, корпусе литературных произведений» [12].

Возвращаясь к феноменологии жанрового процесса конца XIX – начала XX века, подчеркнем: современная научная мысль констатирует в нем «полемический диалог с традиционными жанрами, подвергаемыми деканонизации» [3]. В литературе Серебряного века наиболее рельефно он проявился при обращении поэтического сознания к жанровому коду элегии и послания. В контексте изложенных выше положений очевидно, что независимо от того, маркирована ли писателем в названии жанровая номинация произведения, аналитика его жанрового профиля да и всей жанровой системы литературного процесса конца XIX – начала XX века определяется готовностью исследователя-интерпретатора к установлению жанровой идентичности произведения в его единичной характерности и типологической отнесенности.

Список использованной литературы

1. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов [Электронный ресурс] / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков : трактаты, статьи, эссе. – М. : МГУ, 1987. – С. 387–422. – Режим доступа: http://www.aelib.org.ua/texts/barthes__intro_a_lanalyse_structurale_des_recits__ru.htm. – Дата доступа: 10. 02. 2016.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
3. Жанр и жанровая система в русской литературе к. XIX – нач. XX века / С. Н. Бройтман [и др.] / Поэтика русской литературы к. XIX – нач. XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 5–76.
4. Зырянов, О. В. Пушкинская феноменология элегического жанра / О. В. Зырянов // Изв. Урал. гос. ун-та. – 1999. – № 11. – С. 5–12.
5. Зырянов, О. В. Прологомены в феноменологическую теорию жанра [Электронный ресурс] / О. В. Зырянов // Жанрологический сборник. – Елец : ЕГУ имени И. А. Бунина, 2004. – Вып. 1. – С. 12–16. – Режим доступа: <http://www.hqlib.ru/st.php?n=19>. – Дата доступа: 10.02.2016.
6. Зырянов, О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / О. В. Зырянов ; Урал. ун-т. – Екатеринбург, 2004. – 42 с.
7. Кораблев, А. А. Теоретические вопросы жанрологии / А. А. Кораблев // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов [и др.]. – Екатеринбург : УрОРАН, 2010. – С. 13–29.
8. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория / Б. Кроче ; пер. с ит. В. Яковенко. – М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. – 172 с.
9. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УГПУ, 2010. – 904 с.

10. Пospelов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов. – М. : Просвещение, 1972. – 272 с.

11. Сквозников, В. Д. Лирика / В. Д. Сквозников // Теория литературы : Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – С. 173–237.

12. Соболев, Д. Проблема феноменологии произведения [Электронный ресурс] / Д. Соболев // Вопр. лит. – 2012. – № 1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/so11.html>. – Дата доступа: 10.02.2016.

13. Турбин, В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова / В. Н. Турбин // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск : Мордовский гос. ун-т, 1973. – С. 204–216.

14. Черноиваненко, Е. М. Парадоксы природы жанра, или В чем же ошибался Бенедетто Кроче? / Е. М. Черноиваненко // Проблемы сучасного літературознавства : зб. наук. пр. – Одеса : Маяк, 2008. – Вип. 8. – С. 32–41.

B. STELINGOWSKA

Polska, Siedlce

KŁAMSTWA, POZORY I FAŁSZ W ZACHOWANIACH BOHATERÓW POWIEŚCI ANNA KARENINA LWA TOŁSTOJA

Lew Tołstoj uznawany jest za jednego z największych przedstawicieli literatury rosyjskiej przełomu XIX i XX stulecia. Jest autorem wielu powieści, dramatów, nowel, opowiadań, pism krytycznych, publicystycznych i traktatów. Przeciętnemu polskiemu czytelnikowi znane są najbardziej dwie jego powieści, *Wojna i pokój* oraz *Anna Karenina*, które zapewniły Tołstojowi zaszczytne miejsce w panteonie największych pisarzy świata. *Anna Karenina* została napisana w latach 1873–1877 i do dziś uznawana jest przez współczesnych badaczy za najpiękniejszy obraz realizmu w literaturze europejskiej. W anonimowym tłumaczeniu na język polski tomy powieści po raz pierwszy ukazywały się w Polsce w latach 1898–1900. Tłumaczenie z roku 1984, którego podjęła się Kazimiera Hłakowiczówna, jest najbardziej znanym przekładem i stanowi także jednocześnie podstawę kolejnych wydań⁸.

Anna Karenina to imponujące, wielowątkowe arcydzieło rosyjskiego pisarza, będące świadectwem geniuszu Lwa Tołstoja, jego mądrości, umiejętności pisarskich, zmysłu obserwacji i analizy zachowań ludzkich, zwłaszcza z idealnie dopracowanymi portretami psychologicznymi, zainteresowania tematami społecznymi, feudalizmem, poddaństwem, a także krytycyzmu w ukazaniu życia rosyjskich sfer wyższych.

Kłamstwo

⁸ Tłumaczenie to stanowi także podstawowe źródło do niniejszego opracowania.

W życiu tytułowej bohaterki powieści kłamstwo pojawiło się jako pierwsze, przede wszystkim w odniesieniu do niej samej. Anna nie potrafiła przyznać się przed sobą, że rozwija się w niej zakazane uczucie, które ją zatrwaza, ale i fascynuje zarazem. Podczas powrotu z Moskwy do rodzinnego domu Anna, zastanawiając się nad minionymi spotkaniami z hrabią Wrońskim, nie dostrzega niczego zdrożnego ani w swoim postępowaniu, ani w postępowaniu Wrońskiego. Wspominając pierwszy wspólny bal, nie wyrzucasobie żadnego zachowania, którego mogłaby się wstydzić. Czuje wszakże wszechotaczające ją ciepło i gorąco, którego nie może się pozbyć i nad którym nie może zapanować. Zadaje sobie pytania o naturę takiego odczuwania, cieszy się minionymi chwilami, czując kobiecą radość i zapomniane emocje.

Podczas niespodziewanego spotkania z Wrońskim na nocnej stacji Anna wypowiada słowa wbrew sobie i swoim uczuciom, prosząc, by zapomniał o wyznaniu miłości, które wyrzekł. Pierwsze kłamstwo podyktowane zostało prawem moralnym i określonymi regułami zachowania, które narzuca społeczeństwo. Prawda była taka, że zarówno Aleksy, jak i Anna, zakochali się w sobie od pierwszego wejrzenia i przez cały czas łączyła ich miłość duchowa, nie zaś tylko fizyczna i zmysłowa. Anna prosiła o zapomnienie, o spokój, o nie narażanie jej rodziny na kompromitację, ale w głębi serca i duszy wiedziała, że tego nie chce i że nie potrafi oprzeć się uczuciu, które Wroński w niej obudził. Jednak, kiedy miłość pomiędzy tym dwojgiem ujrzała światło dzienne, Anna nie sobie, lecz mężowi wyrzucała kłamstwo. «Jestem złą kobietą, jestem kobietą zgubioną – myślała Anna – ale nie lubię kłamać i nie znoszę fałszu, on zaś (mąż) żyje po prostu kłamstwem. Przecież on wszystko wie i wszystko widzi: jakież są jego uczucia, skoro potrafi rozmawiać z takim spokojem? Gdyby zabił mnie, gdyby zabił Wrońskiego, mogłabym go przynajmniej szanować. Ale nie, potrzebne mu są tylko kłamstwo i pozory» [1, s. 231].

Pozory

Aleksy Aleksandrowicz Karenin, człowiek piastujący wysokie stanowisko urzędnicze, znany i powszechnie szanowany obywatel rosyjski, nie mógł pozwolić ani sobie, ani tym bardziej żonie, by w wyniku jej romansu ucierpiało nazwisko jego rodziny. Czuł się w obowiązku pouczyć ją o braku akceptacji na zdradę i wydawać się może, iż bardziej dotkliwie odczuwał ból z powodu negatywnej opinii o sobie, niż z powodu braku miłości Anny. Zszargana reputacja była dla niego zdecydowanie bardziej bolesna, niż zakochanie i fizyczna zdrada kobiety, którą poślubił. Nie wyobrażał sobie jej odejścia z synem z domu, nie z powodu zranionej miłości, lecz ze strachu przed opinią publiczną, plotkami, szeptanymi i urywanymi półsłówkami, które w sposób bezpośredni będą go dotykały. Uważał, że swoim zachowaniem zapracował na powszechną akceptację bez niemniejszej rysy na sumieniu oraz na honorze rodziny. Dlatego też stwarzał pozory życia w taki sposób, jakby nic się nie stało. «Chcę nie spo-

tykać tutaj tego człowieka i chcę, aby pani prowadziła się tak, by ani ś w i a t, ani s ł u ż b a nie m o g l i pani nic zarzucić. Chcę, aby pani go nie widywała. Zdaje się, że to niewiele. I za to będzie pani miała prawa uczciwej żony nie spełniając jej obowiązków. Oto wszystko, co mam pani do powiedzenia» [4, s. 355]. Spokojnym i stanowczym tonem wymógł na Annie, by zachowywała się tak, jak należy w odniesieniu do stanu i statusu, jaki reprezentuje. Karenin nade wszystko cenił sobie spokój i dbał o nieskazitelną opinię. Według własnego mniemania zapewniał rodzinie odpowiedni poziom życia, a jego nazwisko – powszechną akceptację i szacunek carskich elit. Dbął o pozory przyzwoitości i reagował gniewem na sprzeciw żony, która mimo zakazu spotykała się z Wrońskim w ich domu podczas jego nieobecności. Konsekwencją i karą za niedotrzymanie umowy było wniesienie sprawy o rozwód i odebranie matki dziecku. Powodowała nim złość, irytacja, nienawiść, bowiem podłością nazywał pozostawanie żony, która odchodzi od męża i syna dla kochanka, na utrzymaniu finansowym męża. W tej sytuacji cierpiała jego urażona duma i poczucie przyzwoitości. Karenin w zachowaniu zimny, wyrachowany, poukładany i oddany był przeciwieństwem żony, która pragnęła uczucia, miłości i ciepła. I chociaż Anna próbowała zachować pozory życia, które wiodła do czasu poznania Wrońskiego, miłość, która stała się silniejszą od niej, nie pozwoliła na długie trwanie w dotychczasowych konwencjach społecznych.

Fałsz

Społeczeństwo rosyjskie klas wyższych zachowało wysoki stopień zainteresowania tragedią, która rozegrała się w domu Kareninów. Wraz z odejściem żony kariera urzędnicza Aleksieja uległa zahamowaniu. Chociaż w tym całym rodzinnym dramacie to mąż stał się ofiarą, społeczeństwo krytykowało, wyśmiewało i kpiło z niego, zaś on sam nie zdawał sobie z tego sprawy. A nawet będąc usunięty od bezpośredniego udziału w czynnościach urzędniczych i dostrzegając błędy w działaniach innych, czuł moralny obowiązek wskazania środków ku ich poprawie.

Złamaną karierą wojskową okupił także Wroński relację z Anną, dla niego jednak cena, którą poniósł, nie była zbyt bolesną. Istniało bowiem powszechne, milczące przyzwolenie na męski flirt bez zobowiązań i konsekwencji takiego działania. Mężczyznom więcej było wolno i nikogo nie szokował fakt, że Obłoński miał romans z guwernantką. Romansujący mężczyzna zdobywał doświadczenie, kobieta – zwłaszcza mężatka – narażała się na publiczne odrzucenie i upokorzenie. Mimo faktycznego zamieszkania z Anną, świat towarzyski dla Wrońskiego stał otworem. Obojętne mu było, w jakich kryteriach elity carskiej Rosji oceniają jego postępowanie, czuł żal do najbliższych, którzy nie pochwalali jego wyboru i decyzji. Będąc lojalny w stosunku do ukochanej, początkowo zerwał stosunki z przyjaciółmi, ostudził relacje rodzinne, walczył o dobre imię Anny, mając nadzieję, że wobec szybkiego powszechnego

postępurównie szybko zmieni się podejście i nastawienie społeczeństwa do jego związku z Anną. Świat elit wyższychfunkcjonujących w ramach upokarzających i tłamszących ludzką naturę konwencji pozostał jednak dla Anny zamknięty. Spotykane z nią narażało na ostracyzm społeczny, odrzucenie i potępienie, na które żadna szanująca się rodzina nie chciała się narażać. Zachowanie Anny, odmienne od powszechnie przyjętego kanonu postępowania, wzbudziło niechęć, wywołało oburzenie, negację, zaś ją samą oceniano w kategoriach wstydu i hańby, jaką przyniosła sobie i swojej rodzinie. Wcześniej szanowana i ceniona za mądrość i inteligencję, znalazła miejsce na marginesie społecznym, jako kochanka Wrońskiego, która dla pożądania i namiętności odeszła od męża, kochanego syna i urodziła dziecko innemu. Nie miała wstępu do żadnej dobrze prowadzącej się rodziny, nie chciano jej przyjmować w żadnym cieszącym się powszechnym szacunkiem domu. Nieliczni, którzy mieli odwagę ją odwiedzić, czynili to szybko i z niepokojem. Jej sytuacja była beznadziejna. Postrzegano ją jako kobietę upadłą, ladacznicę, która nie potrafiła oprzeć się instyktom ciała. Oceniano ją przez pryzmat cielesności, nie zaś emocjonalności i prawdziwego zaangażowania uczuciowego. Uczucie Anny Kareniny do Aleksego Wrońskiego nie było jednak podyktowane jedynie namiętnością, bowiem miłość wzięła górę nad wyrachowaniem. Anna miała wewnętrzną odwagę, by wziąć odpowiedzialność za swoje życie i swoje uczucia. Okupiła to osobistą tragedią, która odbiła się negatywnym echem także na jej związku z Wrońskim. Podejrzenia i zazdrość wygasily ogień miłości i sprawily, że sytuacja, w której się znalazła, była piekłem. Zdawało się jej, że «Wszystko jest fałszem, kłamstwem, oszustwem. Wszystko jest złe» [4, s. 839]. Dlatego też jedynym rozwiązaniem okazała się samobójcza śmierć.

Osoba Anny Kareniny jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci występujących w literaturze rosyjskiej przełomu wieków. Lew Tołstoj poprzez historię jej życia odsłonił ponadczasowość ostracyzmu społecznego, hipokryzję elit, uniwersalizm uczuć i zachowań ludzkich. W szerszym kontekście ukazał problem emancypacji kobiet (jego negatywne skutki), opowiedział się za tradycjonalizmem i wartościami rodzinnymi, przestrzegał przed podążaniem za namiętnościami i pragnieniami. Fenomenem jest ukazanie psychologicznego studium Anny Kareniny przedstawione chronologicznie od kobiety silnej, znajdującej się na wyżynach moralnego postępowania, aż po kompletny jej upadek, załamanie, aż po ostatecznie rozwiązującą wszelkie problemy śmierć. Powieść Tołstoja stawia czytelnikowi trudne pytania: o naturę związków międzyludzkich i wybory człowieka wraz z ich konsekwencjami. Mistrzostwo Tołstoja polegało na umiejętności wczucia się w skomplikowaną psychikę kobiety, co jest dowodem niezaprzeczalnego kunsztu literackiego pisarza.

Spis literatury wykorzystanej

1. Basiński, P. Lew Tołstoj. Ucieczka z rajy / P. Basiński ; przeł. J. Czech. – Warszawa : Marginesy, 2015. – 624 s.
2. Kuroczycki, T. Z problematyki rosyjsko-polskiego przekładu artystycznego. Kazimierzy Ślakowiczówny tłumaczenie «Anny Kareniny» na język polski / T. Kuroczycki. – Poznań : UAM, 1977. – 151 s.
3. Krassowski, M. Anna Karenina / M. Krassowski // Wiadomości Kulturalne. – 1996. – № 52. – S. 18.
4. Tołstoj, L. Anna Karenina / L. Tołstoj ; przeł. K. Ślakowiczówna. – Warszawa : PIW, 1984. – 367 s.
5. Pieczara, M. Tołstoj, czyli Rosja między kłamstwem a prawdą / M. Pieczara // Społeczeństwo Otwarte. – 1993. – № 11. – S. 23–29.
6. Żdanow, W. Dzieje tworzenia «Anny Kareniny». Materiały i spostrzeżenia / W. Żdanow ; przeł. W. Skruna. – Warszawa : Pax, 1976. – 287 s.

Е.И. ТРОФИМОВА

Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова

ИНСТИТУТ КАК ЖАНРОВАЯ ОСНОВА АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ПОВЕСТЕЙ ЛИДИИ ЧАРСКОЙ

После публикации в 1901 году повести «Записки институтки» Лидия Алексеевна Чарская (1875–1937) «стала властительницей сердец и дум» не одного поколения русских детей и всегда вызывала у читателей «особое чувство благодарности» [6, с. 5]. Немалая часть ее произведений посвящена описанию женского института и жизни его воспитанниц. Сама Л. Воронова (такова девичья фамилия писательницы; а в замужестве – Чурилова) получила образование в стенах Павловского института Петербурга (1886–1893).

Работала она много, писала иногда целыми ночами, поскольку днём и вечером шли репетиции и спектакли (она актриса Императорского Александринского театра, 1900–1924). Рассказывала о бедных детях улицы, о житье-бытье гимназисток и гимназистов, институток, о службе сестер милосердия. Этими психологическими повестями юные читатели зачитывались, но не менее популярными были ее исторические произведения, героями которых были люди, беззаветно любящие Отечество и свободу («Под звон вечернего колокола», «Светлый воин», «Царевич-орленок», др.). Писательница буквально пленила своих читателей лиризмом, чистосердечностью и чётким ориентиром на нравственные основы, который однозначен и не подлежит сомнению. Верность, честность, любовь к ближнему – незыблемые ценности, они всегда победят и принесут плоды. Причем в обыденной жизни эти качества еще более необходимы, так как исполнять законы

добра, любви, уважения каждодневно труднее, нежели совершить героический поступок в экстремальной ситуации.

Считается, что все критики без исключения довольно жестко относились к творчеству Чарской и нещадно ее хулили. Но при тщательном изучении журналов начала XX века («Вестник литературы», «Русская школа», «Новости детской литературы») можно обнаружить широкую дискуссию о творчестве писательницы, найти различные высказывания. Известный в те годы педагог и историк детской литературы Н.В. Чехов писал: «Наиболее популярным писателем... должна быть признана в настоящее время г-жа Л. Чарская. Сочинения её всецело принадлежат к романтическому направлению: главный интерес их в занимательности рассказа, ...выдающихся характерах героев и героинь» [9, с. 14]. Литературный рецензент М. Гловский отмечал «чуткое сердце автора» и то, что «успех автора “Княжны Джавахи”... представляет собой явление небывалое. Но её не только читают, её любят» [1, с. 40]. Фёдор Сологуб: «Критика, ...увидев в ней только восторженность и не угадав смысла, легкомысленно осудила одно из лучших явлений литературы» [5].

Конечно же, были и противоположные оценки, что в рамках литературного процесса вполне понятно. В частности, в журнале «Русская школа» (1911) утверждалось, что у институток Чарской «отсутствуют высокие идеалы и стремления, их кругозор предельно сужен» [2, с. 123]. Более чем едко К. Чуковский осмеивал не только её институток-героинь, но и письма читателей. «Она стихами и прозой любит воспевать институт... и её душевная пошлость вскрывается во всём великолепии», когда рассказывает, что «в каких-то отвратительных клетках возвращают ненужных для жизни, запуганных, суеверных, как дуры, жадных, сладострастно-мечтательных, сюсюкающих, лживых истеричек», и всё специально направлено к тому, «чтобы из талантливых, впечатлительных девочек... выходили беспросветные пошлячки с проплёванной душой» [13, с. 312]. Он, прочитав письмо к Чарской одной юной читательницы, был взбешён: «какая-то Маша Тихонравова» в тяжёлую минуту жизни «обратилась за советом не к матери и не к отцу, а к обожаемой писательнице» [11, с. 431]. Спустя много лет, на I съезде советских писателей (1934) он выступил практически в форме политического доноса. «Чарскую нельзя трактовать как пошлую романтическую институтку. Она отравляла детей сифилисом... казарменно-патриотических чувств» [10, с. 180].

Вот здесь-то я и обязана вспомнить «Очерки институтской жизни былых времён» А.Н. Энгельгардт, известной общественной деятельницы XIX века, переводчицы Брет Гарта, Г. Мопассана, Э. Золя, братьев Гонкур и др., выпускницы Екатерининского института. В её мемуарах отмечается, что люди нередко говорят о том, чего не знают или же придумывают то,

что им хочется видеть в критикуемом объекте и отыскивают «зло фантастическое...», а институтский «идеал требовал, известной стойкости в отношениях с начальством и товариществом и безусловной честности в сношениях... Больше всего уважались простота, спокойствие и чувство собственного достоинства». Действительной нравственной силой было «товарищество и отношение институток к учителям, влияние этих последних на нравственный и умственный склад...». По мнению мемуаристки, институты играли столь важную роль в деле женского образования, что можно говорить и об их историческом значении в русской жизни [16, с. 163, 169, 172]. Достаточно вспомнить, что выпускницами институтов были С. Хвоцинская, Н. Лухманова, Е. Водовозова, В. Микулич, О. Форш, мн. др.

Воспитанница института обычно владела несколькими иностранными языками, получала знания по всем основным предметам, была знакома и с педагогикой, и с медициной. Ведь те, кто получил по выходе из стен института место гувернантки или домашней учительницы должны были образовывать детей разного уровня и возраста, что требовало педагогических навыков, силы воли, терпения и душевной щедрости, и крепких знаний, и физического здоровья. Позже многие из институток ушли на фронт в Первую мировую войну сёстрами милосердия, и определённая сумма медицинских знаний давала им возможность поддерживать и выхаживать раненых, помогать врачам при хирургических операциях. Чарская, описывая институтскую жизнь, не скрывает, что далеко не всех ждёт лёгкая жизнь, ведь большинство из них девочки-сироты, им придётся служить и жить в чужих домах...

Писательница вводила читателя в неведомый ему мир закрытого учебного заведения, где царил закон справедливости и равенства, где выше всего ценились не звания, а знания – за них уважали и награждали, ленивые получали по заслугам, независимо от происхождения. Гордыня, тщеславие осуждались и не прощались ни богатым, ни бедным, ни знатным, ни простым.

Произведения Чарской имеют одну отличительную черту, а именно: в них всегда присутствует раскаяние героев как важнейший христианский мотив. Для писательницы жизнестроительство, лирико-философское описание жизни и выработка позиции в ней были важнейшими вопросами, поэтому так значим мотив духовного прозрения, очищения. Она всегда подводит героев к пониманию своего проступка и к покаянию.

Чарская, с любовью и подробно рассказывая о жизни и разных ситуациях, возникавших в детских коллективах, никогда не рисовала идиллических, безмятежных картин, будь то гимназия, институт, класс, общество друзей, подруг, приятелей на отдыхе или домашний круг. Нередко она выделяет одно важное событие – конфликт одной ученицы или ученика с це-

лым классом. Есть моменты в жизни, когда надо суметь не подчиниться коллективу, группе, держащимся заодно, а сделать это очень непросто. Тяжело быть «одной противу всех», страшно и глубоко такое противоречие, но противостоять нужно, когда нравственный закон требует этого. Лене Икониной из «Записок маленькой гимназистки» бесконечно жаль мучимого классом учителя, и совесть не позволяет ей следовать примеру подруг. «Тридцать маленьких глупых девочек хотят раздражить, извести одного взрослого, большого, умного человека, и вдобавок – учителя. Мне хотелось встать и сказать им, как всё это нехорошо, гадко, нечестно...» [8, с. 55]. И она не стала участвовать в его травле, чем вызвала бурю негодования, её подвергли остракизму, но не смогли переломить. Далее по ходу повествования Лидия Чарская, расширяя ситуацию, показывает читателям способность одноклассниц к прозрению, к пониманию своей неправоты и даже к признанию общей вины перед одной цельной натурой, она эмоционально описывает момент общего примирения, душевного подъёма, взаимного прощения и всеобщей радости от этого.

Чарская до самой своей смерти была прихожанкой Никольского Собора и никогда не скрывала своей веры в Бога. Она одной из первых в истории детской литературы популярно изложила жизнеописание преподобного Сергия, игумена Радонежского («Один за всех», 1912).

После Октябрьской революции имя Чарской оказалось под официальным запретом, книги с декабря 1918 до середины 1990 годов не переиздавались, изымались из школьных и публичных библиотек, уничтожались, но тайком читались. Об этой «подпольщице» довольно озлобленно с трибуны I-го съезда писателей выступил С.Я. Маршак: «Убить Чарскую, не смотря на её женственность и мнимую воздушность было не так-то легко. Ведь она до сих пор продолжает... жить в детской среде... Но революция нанесла ей сокрушительный удар. Одновременно с институтскими повестями исчезли с поверхности нашей земли и святочные рассказы, и стихи к “светлому” празднику» [3, с. 22].

Да, её книги, конечно, защищали устои тогдашнего строя и служили воспитанию верных царю и российскому Отечеству граждан. Думается, что именно это в первую очередь и послужило резкому отвержению писательницы либерально-демократической дореволюционной критикой, а позже – советской.

Само слово «институтка», получившее коннотацию негативного свойства, в настоящее время нуждается в пересмотре и в возвращении ему первоначального смысла, ведь вздорные оценки недобросовестных критиков, к сожалению, звучат и сегодня. «Нынче Чарскую любят за трогательную верность старым моральным устоям, за проповедь нравственности и

порядочности... Ей вполне удалось доказать незыблемость мещанского вкуса», – так пишет критик Е. Щеглова [15, с. 269, с. 271].

Героев и героинь писательницы отличают высокие моральные качества: верность в дружбе, обострённое чувство справедливости и благодарности, незлобивость, правдивость, отзывчивость. Они не ожесточаются в невзгодах, помнят и сердечно отзывчивы на милосердие и добро... «Мы должны воспитывать душу ребёнка, пробуждать... человеческое, прекрасное, к чему он, как к солнцу, должен стремиться шаг за шагом...» – писала Лидия Алексеевна в педагогической брошюре «Профанация стыда» [7, с. 14–15].

В ситуации Чуковский – Чарская мне видится глубинный конфликт, который, в первую очередь, связан с расхождением об источнике такого понятия как мораль. Мораль является выражением целостной системы воззрений на должную жизнь, содержащих в себе то или иное понимание сущности человека и его бытия. Апостасии же (отходу от веры) может быть подвержен и отдельный человек, а может быть охвачено и огромное число людей, что произошло на рубеже веков.

Чарская в своих произведениях и нравственном пафосе исходит из заповедей христианства, где источником ориентиров является Нагорная проповедь Христа, и для неё закон человеческий есть исполнение закона Небесного. Можно сказать, что для неё писательское слово было продолжением в дольном мире Слова горнего. Этому в светской литературе на нравственность нередко противопоставлялся иной взгляд, основывающийся на антропоцентрической, позитивистской точке зрения, где центром бытия, источником морали считался человек, его «опыт», полагавшийся абсолютной вершиной развития природы. А Бог – творец Вселенной – или отодвигался, как в деизме, куда-то в космические дали, или, как в позитивизме, вообще не принимался во внимание. При таком мировидении первая заповедь о любви к Богу уступает место второй – о любви к ближнему, а поскольку никакое общество не может существовать без морали, то здесь получается, что «мораль – это человеческое творение», но не «закон Небесного происхождения» (так напечатано в карманном французском катехизисе)...» [14, с. 13]. Подобная точка зрения являет собой искажение Божественного замысла о человеке и неизбежно ведёт к извращённым представлениям о добре и зле.

Особая неприязнь Чуковского по отношению к Чарской, напряжённость этого конфликта не может быть объяснена лишь разностью вкусов, стилевых пристрастий и даже политической ориентацией. Источником, думаю, служило противостояние мировоззрений – христианского и апостасийного, что проявлялось и во внешнем поведении сторон: спокойном и даже смиренном у Чарской, и экспансивно-агрессивном у Чуковского, и

это обнаруживается не только в грубой форме его нападок, но и в многолетней злопамятности [12, с. 430, 592].

Сегодня надо по-новому взглянуть на наследие Лидии Чарской, определить её вклад в отечественную культуру, вспомнить, что она «одной из первых, пожалуй, проявила столь пристальное внимание к нашим, русским детям, попавшим в сложные жизненные ситуации...» [4, с. 393].

Список использованной литературы

1. Гловский, М. Задушевная поэтесса / М. Гловский // Вестн. лит. – 1910. – № 2.
2. Масловская, З. Наши дети и наши педагоги в произведениях Чарской / З. Масловская // Рус. шк. – 1911. – № 9.
3. Маршак, С. Я. Сводоклад о детской литературе / С. Я. Маршак // Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934 г. (стенографический отчет). – М. : ГИХЛ, 1934 (репринт. – М. : С.П., 1990. – 714 с.).
4. Путилова, Е. О. Об авторе этой книги / Е. О. Путилова // Записки институтки. – Калининград : Янтар. сказ, 2001. – 399 с.
5. Сологуб, Ф. К. Статья о Чарской / Ф. К. Сологуб. // ИРЛИ. – Ф. 289. Оп. 1 (доп.). Ед. хр. 57.
6. Фриденберг, В. За что дети любят и обожают Чарскую? / В. Фриденберг // Новости дет. лит. – 1912. – № 6.
7. Чарская, Л. А. Профанация стыда / Л. А. Чарская. – СПб.; М. : Т-во Вольф, 1909. – 15 с.
8. Чарская, Л. А. Записки маленькой гимназистки / Л. А. Чарская. – М. : Дом, 1992. – 111 с.
9. Чехов, Н. В. Детская литература : библиогр. указ. / Н. В. Чехов. – М., 1909.
10. Чуковский, К. И. Речь / К. И. Чуковский // Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934 г. (стенографический отчет). – М. : ГИХЛ, 1934 (репринт. – М. : С.П., 1990. – 714 с.).
11. Чуковский, К. И. Лидия Чарская / К. И. Чуковский // Соч. : в 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – 653 с.
12. Переписка К. И. Чуковского с Л. К. Чуковской / К. И. Чуковский. – М. : НЛО, 2003. – С. 592.
13. Чуковский, К. И. Лидия Чарская / К. И. Чуковский // Собр. соч. : в 15 т. / К. И. Чуковский. – М. : ТЕРРА-Книж. клуб, 2003. – Т. 7. – 734 с.
14. Шаргунов, А. (протоиерей). Великий раскол / А. Шаргунов (протоиерей) // Лит. газ. – 2004. – № 37.
15. Щеглова, Е. Возвращение Лидии Чарской / Е. Щеглова // Нева. – 1993. – № 8.
16. Энгельгардт, А. Н. Очерки институтской жизни былого времени / А. Н. Энгельгардт // Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц. – М. : НЛО, 2001. – 567 с.

С.А. ФОКИНА

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ОРИЕНТИРОВАННОЙ НА ЖАНРОВУЮ МОДЕЛЬ СКАЗКИ

Изучение детской литературы в контексте доминантных проблем литературоведческой мысли наиболее последовательно и разносторонне осуществлено в работах М. Петровского («Книги нашего детства»), М. Липовецкого («Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов)»), Л. Овчинниковой («Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика»).

Вышеуказанными исследованиями формируются традиции, намечающие широкие перспективы для анализа детской литературы. Но канонического варианта понимания детской литературы и сопутствующих понятий в ряде авторитетных изданий, все же, не представлено. В значимых литературоведческих энциклопедиях под редакцией Н.Д. Тамарченко и А.Н. Николюкина соответственно, понятия «детская литература», «художественная литература для детей» и «круг детского чтения» не обозначены. При привлекательности осмысления детской литературы и в плане теоретических аспектов, и применения к материалу различных интерпретационных техник на данном этапе остается достаточно лагун.

Как уже было сказано, феномен детской литературы часто оставался вне исследовательского поиска ряда авторитетных справочных изданий. Так, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина выделяется лишь дефиниция «детский фольклор», доминантными чертами которого названы «отличие от фольклора взрослых», «соотнесение художественного текста с *игрой*», а также функции влияния на «внутренний мир развивающейся личности ребенка» и регулирования «социального поведения ребенка в коллективе» [2, с. 224].

В «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко при рассмотрении «Остранения» упомянут «*непосредственный детский взгляд на мир, которому чужд утилитарный смысл вещей*» [5, с. 154]. Раздел «Примитивистская поэтика» затрагивает понятие «детского письма»: «Сходными, но не тождественными свойствами (*наивного текста*. – С. Ф.) обладает ряд смежных явлений (*детское письмо, письмо девиантов, субкультурные литературы*)» [5, с. 187]. В статье «Фантастическое» акцентируется сходство детского и мифологического созна-

ний и их связи с магическим переживанием мира: «Человек... приобщается благодаря *воображению... к “магической” ментальности сновидца, первобытного дикаря и ребёнка...»* [5, с. 279].

Резюмируя приведенные данные, можно выявить факторы, наиболее ярко отражающие особенности детского сознания: игра, воспитательный процесс, непосредственность, воображение, магическое и др., которые в свою очередь определяют своеобразие детской литературы.

Обращаясь к аналитическому рассмотрению художественных произведений адресованных детям, следует выделить три ключевые понятия: детская литература, круг детского чтения и специфика художественной литературы для детей как предмет изучения литературоведения.

Понятие **детская литература** подразумевает прежде всего различные произведения, изначально предназначенные для детей, с учетом особенностей детской психологии и восприятия мира. Такой тип художественных текстов сознательно ориентирован на развитие потенциала ребенка и помощь в воспитательном процессе. Произведения, создаваемые для детской читательской аудитории, отличаются активацией познавательного, обучающего, морального, дидактического и развлекательного посыла. Детская литература направлена на расширение кругозора ребенка, развитие первоначального чувства эстетического и формирование основ для познания и понимания мира и человека в нем. Такая установка обусловлена стремлением сделать данные тексты одновременно интересными и полезными детям.

Круг детского чтения – образуют произведения различных авторов и жанров, изначально предназначенные не для детей и получившие признание в той или иной мере в рамках своей культурной эпохи. Для того, чтобы текст стал актуален в круге детского чтения он должен соответствовать в определенной степени статусу сказки, фэнтези, притчи, басни, приключенческому роману или же роману воспитания. Входить в круг детского чтения могут лирические произведения разных жанров, изначально для детской аудитории не предназначенные. Для вхождения таких произведений в круг детского чтения принципиален ряд факторов, прежде всего, наличие познавательной, дидактической и развлекательной составляющих. Важным требованием также являются принципиальное отсутствие в эксплицитном виде эротики и сцен насилия в произведениях, которые входят в круг детского чтения.

Специфика художественной литературы для детей как предмет изучения литературоведения включает в сферу осмысления произведения изначально детской литературы и те тексты, которые пополняют круг детского чтения. Приоритетным в данном подходе к изучению детской литературы и круга детского чтения становятся два важных фактора.

Первый касается перекодировок произведений мирового литературного наследия в режим адаптации детским восприятием. Второй аспект связан с противоположным механизмом включения произведений изначально детской литературы в призму литературоведческой аналитики и интерпретации. Такой подход направлен на выявление в текстах, обращенных к детской аудитории, жанровых, символических, мифологических, психоаналитических и иных скрытых коннотаций. Примечательны процессы идентификации детским сознанием сюжета и героев сказки со своей личностью. В этой связи приоритетно для изучения как влияние книги на личность ребенка, так и модификации сюжета, героев и символов детским сознанием. Чтение для ребенка, с учетом особенностей его сознания, своеобразный вид игры. Согласно мысли Й. Хёйзинги, «потребность играть становится настоящей лишь постольку, поскольку она вытекает из доставляемого игрой удовольствия» [7, с. 27]. Характерно, что о чем бы ни повествовала книга, пришедшая в круг детского чтения из магистральной литературы, детское сознание стремится выделить приключенческие и фантастические элементы, делающие чтение более интересным и увлекательным.

Любой текст для читателя-ребенка становится посредником в знакомстве с миром, своего рода энциклопедией человеческого опыта. Детское сознание воспитательными практиками ориентировано на то, что любой сюжет подобен в той или иной мере сказке. Данный факт мотивирован стремлением очерчивания пределов в акте познания, так и снятием границ в рамках воображения.

Вышеописанные показатели, отличающие детскую литературу, свидетельствуют о ее потенциальной трансгрессивности. Пограничность детского сознания активизирует коды трансгрессии. В данном плане интересна рецепция идей о трансгрессивности Ж. Батая и М. Фуко кругом ученых под руководством Л. Геллера, нашедшая отражение в статье «К определению понятия “трансгрессия”». С точки зрения, выраженной в указанной статье, трансгрессия «предполагает наличие границ, краев, пределов» [1, с. 57]. При этом именно трансгрессия «может стать своеобразным испытанием на прочность предела, необходимым для установления последнего и для формирования нормы» [1, с. 58]. Эквивалентом такого рода предела в текстах детской литературы становится высокая степень их диалогичности. В данном плане литература для детей подобна сократическому диалогу своей направленностью на выявление и объяснение некой универсалии, реализуя установку на эмоциональное участие потенциального читателя в поиске истины.

Показательными чертами рецепции детским сознанием прочитанных книг становится активация эмблематических составляющих в персонажах и сюжете. Данному процессу соответствует как упрощение восприятия

текста, иной раз доходящее до примитивизации, так и лиризация, обусловленная ориентацией детского сознания на жанр сказки. По мнению Ц. Тодорова, «волшебная сказка дает нам первичную, а также наиболее стабильную форму повествования, но именно в этих сказках мы и находим, прежде всего, сверхъестественные явления» [6, с. 130]. Дискурс сказки наравне с элементами фантастики нацелен на определенные повествовательные стратегии. Проекция детским сознанием формы повествования, присущего сказке, на текст, вошедший в круг детского чтения, может провоцировать прочтение ряда сюжетных единиц, ситуаций, героев и их поведения через призму фантастического. Этот феномен, видимо, обусловлен установкой детского сознания расценивать необъяснимое и необычное как фактор сверхъестественного. Таким образом, детское сознание становится своеобразным индикатором фантастических кодов и потенций текста, способствуя буквальному прочтению метафор и аллегорий.

Согласно наблюдениям Ю.М. Лотмана, «воздействие мифологического мышления на логическое и обратно и их конвергенция в сфере искусства» является «постоянным фактором человеческой культуры» [4, с. 732]. Более того, «в разные культурные эпохи вес каждого из типов сознания различен» [4, с. 732]. Тип сознания ребенка и обращенность текстов детской литературы в той или иной мере к жанровой модели сказки неизменно активизирует мифогенные потенции произведения.

Возможность перекодировок между мифопоэтическим и логическим становится своеобразным диалогом модусов сознания ребенка и взрослого, что отвечает и специфике сказки.

Перекодировки метафорики текста в область сказочной фантастики сопоставимы с работой правого полушария мозга, эксплицирующего показатели детского сознания, в отличие от логического левого. По замечанию В.В. Иванова, психофизиология правого полушария «часто выбирает стратегию двоичного поиска» [3, с. 444]. Ученый подчеркивает, что вышеуказанный аспект связан «с широким использованием аналогичного механизма и в символике бессознательного» [3, с. 444], а также показателен для мифопоэтического мышления. Таким образом, тексты, ориентированные на жанровую модель сказки: с притчевым компонентом, кодами аллогичности и особенной значимостью символики в ущерб логическому прочтению, потенциально апеллируют к модусу детского сознания.

Активация в сознании читателя модусов ребенка и взрослого не в последнюю очередь делает возможным переход текстов магистральной литературы в круг детского чтения. Потенциальный диалог между модусами сознания способствует различным видам понимания и интерпретации.

Изучение детской литературы и круга детского чтения, ориентированных на жанровую модель сказки, позволяет выявлять ряд знаковых составляющих культурного универсума.

Список использованной литературы

1. К определению понятия «трангрессия» / Л. Геллер [и др.] // Семиотика скандала : сб. ст. / ред.-сост. Н. Букс. – М. : Европа, 2008. – С. 56–64.
2. Зуева, Т. В. Детский фольклор / Т. В. Зуева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интервалк, 2001. – С. 223–224.
3. Иванов, В. В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – С. 380–603.
4. Лотман, Ю. М. Литература и мифология / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство-СПБ, 2002. – С. 727–743.
5. Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Intrada, 2008. – С. 154, 186–187, 278–281.
6. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллект. кн., 1999. – 144 с.
7. Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

С.Б. ЦЫБАКОВА

Беларусь, Гомель, ГГУ имени Ф.Скорины

КАЗКА «НАЧНОЕ ПАДАРОЖЖА» Ў ІДЭЙНА-МАСТАЦКІМ КАНТЭКСЦЕ ТВОРЧАСЦІ АНАТОЛЯ БАРОЎСКАГА

Казка Анатоля Бароўскага «Начное падарожжа», пераважна адрасаваная чытачам малодшага школьнага ўзросту, займае, на першы погляд, адасобленае месца ў аўтарскай ідэйна-мастацкай сістэме, здаецца творам ў пэўным сэнсе выпадковым і нехарактэрным для яе. Прыналежнасць да казачнага жанру гэтага зусім невялічкага фантастычнага аповеду, аб'ём якога складае крыху больш за шэсць старонак кніжнага тэксту, вызначана самім аўтарам у падзагалоўку – «*Можэ і казка*». Аднак, нягледзячы на вонкавую ізаляванасць казкі «Начное падарожжа» ад ідэйна-мастацкага кантэксту творчасці Анатоля Бароўскага, яе тэматыка і сэнс цесна ўзаемазвязаны з ім, уяўляючы сабой адаптаваны да ўзроўню свядомасці маленькага чытача праз выкарыстанне форм і сродкаў казачнага тыпу ўмоўнасці комплекс ключавых ідэй, якімі таксама прасякнуты такія найбольш значныя аповесці і раманы

пісьменніка, як «Ахутавана», «Пякельны рай», «Дамова на спакусу», «Воляй абраны» і інш.

У казцы адлюстраваны прыгожы сон героя, гамяльчаніна Мікіткі. Хлопчык разам з Месячыкам, ажыўшымі скульптурамі выдатных гістарычных асоб і звычайных людзей, устаноўленымі ў розных кутках Гомеля, падарожнічаў па родным горадзе, пабываў ў гарадскім парку, праплыў ў незвычайнай ладзі па водах Сажа, Дняпра і падземнай ракі Нірэя. Матыў цудоўнага падарожжа, якое адбываецца ў межах знаходжання героя ў стане сну, выконвае ў творы сюжэтаўтваральную функцыю, злучаючы паміж сабой у адзінае цэлае ключавыя сэнсы, закладзеныя аўтарам у адлюстраванне кожнай з незвычайных падзеяў: ад знаёмства Мікіткі з Месячыкам да напісання хлопчыкам паслання князёўне Ірыне Паскевіч, дзеім выказана маразною «гуляць па горадзе» [1, с. 684].

Асобае значэнне мае ў стварэнні фантасмагарычнага плана аповеду сімволіка ночы. На думку А.М. Коўтун, «менавіта казачная ўмоўнасць найбольш поўна выкарыстоўвае сімвалічны патэнцыял мастацкага часу, пераўтвараючы яго ў фантастычны фактар» [4, с. 156]. Аналізуючы характэрны для казачнай ўмоўнасці часава-прасторавы кантынуум, даследчыца заўважае: «Захоўвае значэнне “чарадзейнага” перыяду сутак ноч са сваімі межамі (змярканне, досвітак) і медыятарамі (поўнач, поўня)» [4, с. 156]. Ноч у творы надзяляецца магічным сэнсам, з’яўляецца часам пераўтварэння звычайнай штодзённай рэчаіснасці ў фантастычную прастору: «...Шмат чаго цікавага здараецца, калі Гомель ахутвае ноч...» [1, с. 684].

Спадарожнікамі Мікіткі становяцца Месячык, князёўна Ірына Паскевіч, другое жыццё якой «даў гомельскі скульптар Зміцер Папоў» [1, с. 679], дворнічыха Гамяліна, Кірыла Тураўскі, першы гамяльчанін Гомій, слынны расійскі клоўн Карандаш, Вечпас (вечны пасажыр) з гарадскога чыгуначнага вакзала, а таксама іншыя гістарычныя і выдуманая сімвалічныя персанажы, «каго скульптары-дойліды стварылі ў бронзе...» [1, с. 683].

Месячык, які падараваў хвораму хлопчыку цікавае падарожжа, прыгожы, дружалюбны, рамантычны і далікатны. Калі ён звяртаецца да князёўны Ірыны, то нагадвае галантных герояў старажытнай літаратуры:

– Вітаем вас, шаноўная спадарыня! – павітаўся Месячык, схіліўшыся ў паклоне. – Мы вось з Мікітам гуляем, да вас прыйшлі ў госці. І вас запрашаем пагуляць па горадзе. Вы не супраць? [1, с. 679].

У мастацкім свеце твора поруч, складаючы адзіную персанажную сістэму, аказваюцца выдатныя гістарычныя асобы (Кірыла Тураўскі, Аляксандр Пушкін, клоўн Карандаш і інш.) і тыя, чые помнікі персаніфікуюць вечныя ісціны і каштоўнасці, універсальныя канстанты чалавечага жыцця: Гамяліна, Вечпас, Гомій, Каханы і Каханая, Гулівер.

У дыялогах герояў выказаны заповітныя аўтарскія думкі аб неабходнасці развіцця духоўнай культуры і нацыянальнай самасвядомасці, набыцця ведаў, звязаных з гісторыяй Вялікага Княства Літоўскага, з дзейнасцю айчынных творцаў, з Кнігай кніг Бібліяй. Мікітка, спазнаўшы, што ў чамадане Вечпаса знаходзяцца рукапісы гісторыі Вялікага Княства Літоўскага і Біблія Тураўскага Княства, абяцае ва ўзросце вучня старэйшых класаў дапамагчы адмакнуць зроблены скульптарам адмысловы замок чамадана, у які «ніводзін ключ не падыходзіць» [1, с. 682], каб разам прачытаць «унікальныя старонкі» [1, с. 683].

Антрапонім «Вечпас» у ідэйна-мастацкім кантэксце казкі і іншых твораў пісьменніка, уяўленні якога аб прызначэнні грамадзяніна сваёй краіны маюць выразна акрэслены патрыятычны характар і знітаваны з сакральнай ідэяй служэння радзіме – Ліцвініі, з імкненнем захаваць для нашчадкаў яе сапраўдную гісторыю, набывае пазалітаральны паглыблена іншаказальны сэнс. Вечны пасажыр персаніфікуе ідэю няспыннага на працягу чалавечага жыцця духоўнага самаўдасканалення, калі свядомасць не прымае інтэлектуальнай інертнасці, патрабуючы ад яе носбіта новых падарожжаў у мінулае, у сферу культуры, сусветнай і нацыянальнай, у духоўнае вымярэнне чалавецтва, часткай якога з’яўляецца ў аўтарскай ідэйна-мастацкай канцэпцыі Ліцвінія.

У тэксце казкі вылучаюцца аўтарэмінісцэнтныя выказванні. Так, квінтэсенцыяй разваг аўтапсіхалагічнага персанажа Антона Клімовіча, якімі прасякнуты раман-фантазмагорыя «Дамова на спакусу», аповесць «Муха (*Фантазіі дысідэнткі*)», «прытча аб мроях» «Ахутавана», з’яўляюцца словы князеўны Ірыны, адрасаваныя «Залатавусту зямлі Паляшускай» [1, с. 680]:

– Ведаем, што мацнее наша радзіма малітвамі вашымі і святой патронкі і асветніцы Беларусі найпадобнейшай Еўфрасінні-Прадславы, князеўны Полацкай, ігуменні манастыра святога Спаса. Уратуй, Госпадзе!» [1, с. 680].

Антон Клімовіч-містык лічыць, што ў барацьбе светлага і цёмнага пачаткаў найбольш моцным было ўздзеянне на чалавечыя душы д’ябла-спакушальніка, адным з вынікаў чаго з’яўляецца і трагічны лёс ліцвінскай зямлі: «Маё другое “я” спакваля абуджала мяне: Голас даводзіў мне тое, што сядзела ўва мне і доўга не прачыналася.

– А ці не ўтопія гэта? Колькі ўжо стагоддзяў найлепшыя і разумныя з разумных імкнуліся абудзіць людскія душы! Еўфрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Кастусь Каліноўскі, Тадэвуш Касцюшка, Адам Міцкевіч, Вялікія князі Княства Літоўскага, – ды, як заўсёды, у святую, распачатую імі справу ўмешваўся д’ябал – рушыў усё... Бо ўмеў спакушаць» [2, с. 380–381].

Вобраз спадарыні Ірыны Паскевіч, скульптура якой знаходзіцца на вуліцы Ірынінскай горада Гомеля, выклікае асацыяцыі з грацыёзнай і прыгожай князёўнай Ліцвініяй, адной з загадкавых герань «прытчы аб мроях» «Ахутавана».

Да найбольш выразных і яркіх ідэя-мастацкіх лейтматываў творчасці Анатоля Бароўскага належаць імкненне Мікіткі вывучаць рукапісы гісторыі Вялікага Княства Літоўскага і асветніцкая дзейнасць персанажа «прытчы аб мроях» Антона Клімовіча, мэтай якой з’яўляецца арганізацыя «Асацыяцыі па стварэнні летапіснай гісторыі нашай Ліцвініі» [3, с. 238]. Ідэя-дыдактычныя планы казкі і фантазмагарычнай аповесці-прытчы аб’ядноўвае сцвярджанне пісьменнікам неабходнасці захавання нашчадкамі ліцвінаў гістарычнай памяці, скарбонкі нацыянальных духоўных каштоўнасцей і традыцый.

Развагі Антона Клімовіча, прысвечаныя ліцвінскай тэме, неаднаразова перерастаюць у малітву, злучаюцца з ўзнёслымі словамі хрысціянскага верніка. Агульная малітва за Ліцвінію, напрыклад, прыводзіцца ў тэксце аповесці «Ахутавана»: «Цябе, Прачыстая Багародзіца і наша нябесная Маці, просім: прычыніся да нас, а Ты, святая Еўфрасіння Полацкая, – патронка Ліцвініі – ды ўсе святыя заступнікі ліцвінскага народа, апякуйцеся намі, каб мы сталіся народам святым, выконваючым Волю Божую і сваё пасланства, каб прычыніліся да агульнага дабра тут, на зямлі, а ў прошлым жыцці атрымалі вечнае шчасце, і Табе, прадвечнаму Валадару, прыносілі славу, чэсць і паклон на векі вечныя. Амін» [3, с. 179–180]. Выказваючы пачуццё падзякі «Залатавусту зямлі Паляшускай» [1, с. 680] Кірылу Тураўскаму, казачная князёўна Ірына, накладаючы на сябе крыж, прамаўляе малітоўныя словы.

У ментальнай прасторы, адлюстраванай у казцы, не знаходзіцца месца для таго, «што на плошчы» [1, с. 680]. «Ён не з нашай кампаніі, таму і не ажыве, і не будзе гуляць з намі», – заўважае князёўна Ірына [1, с. 680]. «Адно хіба, што стаіць паміж мной і храмам з працягнутаю рукой...», – скардзіцца Кірыла Тураўскі [1, с. 680]. Той, імя і прозвішча якога не гучаць у творы, паўстае як увасабленне зла, смерці, належачы антыбоскаму, сатанінскаму, адпаведна аўтарскім поглядам, антысвету. Помнік гістарычнай асобе, чье імя і прозвішча не вызначаны ў тэксце казцы, – адметная рэалія прасторы гарадской плошчы, якая з’яўляецца галоўным месцам, дзе адбываюцца падзеі, адлюстраваныя Анатолем Бароўскім у прытчы пад лічбавай назвай «IX». Помнік, названы ідалам, «які, выдаўжыўшы руку, паказваў... шлях у... светлае заўтра» [1, с. 685] сімвалізуе ў творы бездухоўнае жыццё «Садоваых і Гаморавах нашчадкаў» [1, с. 687].

У казцы «Начное падарожжа», наадварот, вобраз Гомеля ўяўляе сабой адухоўленую прастору, якая ў кантэксце творчасці Анатоля Бароўскага з'яўляецца часткай Ліцвініі, адметнага індывідуальна-аўтарскага топасу, звязанага з нацыянальнай гісторыяй і культурай, з прыярытэтнымі ў ідэйна-мастацкай канцэпцыі пісьменніка каштоўнасцямі і ідэаламі.

З шэрагам іншых твораў Анатоля Бароўскага («Дамова на спакусу», «Ахутавана», «Пякельны рай», «Муха (*Фантазіі дысідэнткі*)») казку збліжае таксама матыў падарожжа персанажа-летуценніка ў розных пазачасавых вымярэнні, ў гістарычнае мінулае радзімы. У фантасмагарычнай аповесці-прытчы «Ахутавана», напрыклад, паказана пранікненне носьбіта касмічнай і ліцвінскай свядомасці Антона Клімовіча ў вечнае эзатэрычнае вымярэнне Касмічнай Рады, дзе ён сустракаецца з яго ўладаркай князёўнай Ліцвініяй, з Кірылам Тураўскім, Еўфрасінняй Полацкай і іншымі выдатнымі дзеячамі нацыянальнай гісторыі і культуры. У цікавым падарожжы, адлюстраваным у казцы, галоўны герой набывае новыя веды, далучаецца да духоўнай сферы быцця, пачынае разумець каштоўнасць мастацтва ў жыцці чалавека.

Разгляд казкі «Начное падарожжа» Анатоля Бароўскага ў кантэксце вышэй згаданых яго прытчпадобна-фантасмагарычных твораў дазваляе зрабіць вывад аб тым, што казачная ўмоўнасць з'яўляецца вельмі арганічнай для выяўлення мастацкага мыслення пісьменніка. У казцы знайшлі адлюстраванне ідэі, звязаныя з магістральнай у творчасці Анатоля Бароўскага ліцвінскай тэмай. У займальнай форме аўтар перадаў думкі аб неабходнасці развіцця ў маладога пакалення пачуцця пашаны да радзімы, нацыянальнай і сусветнай культуры, творчага ўяўлення і духоўнай свядомасці, дзякуючы якім магчыма зрабіць жыццё больш цікавым і асэнсаваным.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Бароўскі, А. М. Аповесці. Апавяданні. Нарысы / А. М. Бароўскі. – Гомель : Полеспечать, 2012. – 736 с.
2. Бароўскі, А. М. Воляй абраны. Дамова на спакусу : раманы / А. М. Бароўскі. – Гомель : Полеспечать, 2012. – 736 с.
3. Бароўскі, А. М. Пякельны рай : аповесці / А. М. Бароўскі. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 326 с.
4. Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века) / Е. Н. Ковтун. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

М.М. ЧЕРНОВА

Россия, Москва, ФГБОУ «Московский педагогический
государственный университет», ГБОУ «Школа № 1770»

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЙ ФЕНОМЕН В ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ СЕРГЕЯ КОЗЛОВА

Размышляя о феномене «синтез» в индивидуальном стиле писателя, необходимо напомнить на этот счет позицию А.Ф. Лосева, который утверждает понятие синтеза как основу всего. В книге «Страсть к диалектике» он демонстрирует диалектический метод, а именно «метод понимать единство противоположностей». Философ говорит о том, что нужно «видеть не только сами факты в изолированном виде, а стремиться обобщать их в более целостную картину». В понимании Лосева синтез – это соединение в единое целое двух величин, зачастую противоречащих друг другу, которые связаны определенным типом отношений (борьба или согласие). Для наглядности философ приводит достаточно примеров, в основе которых лежит синтез.

Например, сравнивая рабовладение с тучным навозом, а античность с чарующей розой, А.Ф. Лосев говорит, что «рабовладение как оно не ужасно, находится в полном единстве с порожденной на его почве культурой». [3, с. 58] Так в романе «Отверженные» Виктор Гюго вопрошает: «Разве впервые навоз помогает взрастить розу?» [1, с. 350] А.Ф. Лосев дает ответ: «Роза...не имеет ничего общего с навозом, из которого она выросла...то и другое является также и чем-то единым и нераздельным» [3, с. 58].

Во введении к «Поэтике символизма» Минералова И.Г. указывает на то, что «однозначно «называть» жанр многих возникающих на основе синтеза произведений – значит неоправданно упрощать живое явление литературно-художественного взаимодействия», подчеркивая, что «анализ и конкретное описание сути наблюдаемого предпочтительнее изобретения «своего» названия для такого наблюдаемого» [4, с. 16]. В жанровом содержании авторской литературной сказки, вышедшей из фольклора, традиционно синтезируется фольклорное и собственно литературное. Вслед за И.Г. Минераловой нам представляется важным рассмотреть и проанализировать сказки-миниатюры Сергея Козлова с точки зрения жанровых особенностей, писателя, который по праву считается одним из классиков литературы для детей XX века.

В творчестве многих детских писателей XX века легко выявляются фольклорные элементы. Например, в сказках Юрия Коваля сюжетобразующими приемами являются антитеза и синтез; диалоговая форма, характерная для народных сказок, окажется преобладающей в сказках Г. Остера.

В «Теории художественной словесности» Ю.И. Минералов, говоря подробно об индивидуальном стиле, отмечает, что «личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий» [5, с. 20]. Сказочная проза Сергея Козлова, на первый взгляд, изобилует множеством фольклорных элементов. Главные герои книг «Правда, мы будем всегда?», «Львенок и черепаха», «Ёжикина радость» – звери: Ёжик, Медвежонок, Заяц, Ослик, Слон, Белка, Львенок, Черепаха, Петух, Собака. Сказки имеют преимущественно диалоговую форму, имитирующую общение детей и дополненную небольшими ремарками автора.

Так, одна из сказок, входящих в книгу «Ёжикина радость» [2], которая дополнена иллюстрациями Виктории Кирдий, носит название «Петушиный король», и уже самим названием формирует «ожидание жанра сказки»: где же еще может встретиться «король» и еще петушиный? Ведь министр даже встречается в сказочной повести Антония Погорельского «Черная курица или подземные жители». В сказке Сергея Козлова главные персонажи сказки Петух – «большой, рыжий, в черных штанах, красных сапожках под крылом – корзинка» [2, с. 37], и Ёжик, прообраза которого нет в русских народных сказках, но он уже прочно вошел в галерею сказочных персонажей благодаря детским писателям XX века.

В начале произведения Ёжик задает Петуху вопрос: «Ты кто?», хотя до этого в тексте отмечается, что герой *два раза* подумал: «Откуда он здесь?», слыша крик Петуха. Шаржированная сценка напоминает детскую игру. Петух, «вынырнул из тумана» [2, с. 37], представившись королем. Однако упоминание появления «вынырнул из тумана», упрочивает игривое обстоятельства происходящего, поскольку напоминает парафразис считалочки: «Вышел месяц из тумана, / вынул ножик из кармана. / Буду резать, / буду бить, / Все равно тебе водить». При этом юмористическая деталь в описании героя – корзинка под крылом, отсылает к идеоматическому разговорному «под мышкой» и не соответствует образу Петуха-короля, вызывая улыбку у читателей. Петух начинает давать наставления Ёжику: «Ко мне надо обращаться «Ваше Величество!», «Разве у моего подданного нет шляпы?» [2, с. 37], репетировать с ним поклон, сопровождая репетицию оценочными комментариями: «Правильно», «Очень хорошо!» Ёжик как бы подыгрывает Петуху:

– Здравствуйте, Ваше Величество! – сказал Ёжик и, как умел, подмел перед собой шапкой снег [2, с. 37].

Юмористически описываются действия Ёжика, имитирующего поклон знатным лицам. Все движения Петуха-короля сопровождаются ремарками-характеристиками автора: «важно сел к столу», «важно сказал», «величественно снял шляпу» [2, с. 37–40], которые подчеркивают напуск-

ную величественность и важность персонажа, шаржированность образа. Традиционно петух – символ дома, домашнего очага. В народных сказках Лиса и Петух чаще всего выступают антагонистами. Важно, что в сказке Сергея Козлова нет противопоставления добра и зла, антитеза также не находит себе места в шаржированной сценке. На вопрос Ёжика: «Давно ли вы в лесу?» – персонаж отвечает: «С рассвета» [2, с. 40]. В миниатюре обнаруживается литературное переосмысление реальности. Петух, как грибок, пошел в лес с утра пораньше. В сказке упоминается, что действие происходит зимой, но Петух «упрямо повторил: «Весна! Сморчки!» [2, с. 39], как будто оправдывая свое появление в лесу.

Уже сидя у печи дома Петух думал: «Вот жил, бродил, актерствовал, пел, а не знал, что в лесу, за туманом, живет такой славный Ёжик» [2, с. 40]. Персонаж признается, что он играет роль короля, поэтому «вынырнул», употребленное автором по отношению к нему в начале сказки и смущающее читателя, становится уместным. Попав домой, Петух из «Вашего Величества» превращается в того, кто мечтает «вместе с ними скоротать старость». Персонажи напоминают детские игрушки. Дети, играя, руководствуются детской логикой, которой чужда шаблонность. Петух, командующий в шляпе и так важно восклицающий, дома без шляпы становится тихим: «И без шляпы, которую он положил на стул, этот важный петушиный король казался просто добрым сморщенным старичком» [2, с. 40].

Герой «петушится», «хорохорится» перед Ёжиком, в словах которого «Вы пейте, пейте, Ваше Величество! И зернышек поклюйте!» звучит не почтение подданного, а желание пожалеть, обогреть того, кому «непривычно в шпорах в лесу».

Так, сказка «Петушиный король» синтезирует в себе комическое и аксиологическое начала. Сценка представляется имитацией детской игры, которая завершается не детским а вполне себе взрослым выводом, и дает возможность читателю задуматься над ценностными жизненными вопросами. Вспоминается известное «Человеку нужен человек!» Станислава Лема. Ведь чаще всего за образом Петушиного короля скрывается кто-то, кому не хватает тепла, кто «бродит» в поисках «леса», в котором он сможет «скоротать» старость не один.

Если сказка «Петушиный король» включает в себе комедию характеров и не обнаруживает ничего фольклорного в жанрово-художественном содержании, являя собой литературно переосмысленную игру, хотя в ней шаржированно обыгрывается поговорка «важный, как петух», то миниатюра «В гостях у Собаки», входящая в уже обозначенную книгу, предстает комедией положений. В сказке описывается сон Ёжика, в котором «они с Медвежонком попали в Китай и китайский Ёжик с китайским Медвежонком пригласили их в гости к китайской Собаке» [2, с. 41]. С. Козлов юмо-

ристически изображает узнаваемый китайский мир, используя такие приемы и средства комического, как пародирование китайской речи и китайского акцента: «Нео-нео», «Это – огорода... Здесь огурец, тыква, кабачка. А там... фрукта»; пародирование манеры поведения китайцев героями: «закивал», «улыбались и кланялись», «стоя на коленках за низеньким столиком, попили чай»; уменьшительно-ласкательные суффиксы: «постелька», повторы: «какзе-какзе», «всегда-всегда» [2, с. 41–43]. Сказочник при помощи диалога персонажей словесно рисует сон, какую-то Маниловку, из которой хочется выбраться, проснуться. Важно, что «настоящим» не китайским героям сопутствует постоянный эпитет «наш».

Сказка входит в книгу, как часть единого целого, и воспринимается в контексте окружающих ее миниатюр. Так, Ёжик с Медвежонком во многих произведениях ведут диалог друг с другом, и когда они молчат, они также находятся в диалоге. Причем общение героев носит хотя и не философскую в научном значении этого понятия, но аксиологическую направленность. В сказке «В гостях у Собаки» герой задумывается: «Что бы еще у них спросить?» [2, с. 42], и как такового диалога у них не получается, хотя сказка написана в форме диалога. Китайское поведение предстает в произведении как комическое, но в то же время и отталкивающее страшное.

Так, сказочник в миниатюре создает комедию положений шаржированной сценкой, в которой излишняя вежливость персонажей доходит до абсурда и заменяет собой суть общения, становящееся чем-то искусственным, поверхностным. Медвежонок в концовке сказки спрашивает у Ёжика: «Как тебе Китай?» На что герой отвечает на китайский манер: «Осень хоросо! Осень хоросо!» – заулыбался Ёжик и, улыбаясь, кланялся, пока не проснулся» [2, с. 43].

Произведениям Сергея Козлова свойственна иносказательность. Герои, во сне оказавшись в китайском пространстве, начинают мыслить его категориями и вести себя сообразно с его законами. Интересно, что Ёжик дал оценку Китаю, произнеся ее с акцентом. Для китайского там «Осень хоросо!», но «очень хорошо!» для русского никогда не будет.

Приемы, в которых узнаваемы фольклорные традиции, трансформируются С. Козловым для создания комедии положений и комедии характеров. В прозе сказочника, являющейся литературным переосмыслением детской игры, нет нарочитой фольклорности. Книги художника слова отличаются иносказательностью и синтезируют в себе комическое и аксиологическое, черты народной сказки и детской игры, шутки и актерский этюд «я в предлагаемых обстоятельствах», что создает неповторимый индивидуальный стиль писателя, обуславливает воспитательный потенциал произведения и возможность рефлексии для юного и взрослого читателя.

Список использованной литературы

1. Гюго, В. Отверженные : в 3 т. / В. Гюго. – М. : Эксмо, 2001. – Т. 3.
2. Козлов, С. Г. Ежикина радость / С. Г. Козлов. – СПб. : Речь, 2013. – 96 с.
3. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа / А. Ф. Лосев. – М. : Совет. писатель, 1990. – 320 с.
4. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 272 с.
5. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

М.И. ШЕЛЮНИК

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

ТЕНДЕНЦИИ К РОМАНИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ПОИСКАХ ПИСАТЕЛЯ)

Конец XIX столетия – сложное и интересное в жанровом отношении время. Роман уступает свое место более «мобильным» малым жанрам, явное лидерство которых сопровождается неожиданным эффектом: размытием и без того нечетких жанровых границ. В 1890–1900-е годах писатели часто называют одни и те же произведения то романами, то повестями. Максимально сближаются, практически сливаясь, повесть и рассказ, рассказ и очерк (произведения, публикуемые в газетах, авторы часто называют очерками, а, включая их в свои сборники, именуют рассказами). Повесть, с одной стороны, активно взаимодействовала с рассказом, а с другой – частично взяла на себя тематическое многообразие романа. Недаром исследователи позже введут термин «повесть-роман», обозначая тем самым появление в конце века новой жанровой разновидности. Подобные явления не стоит воспринимать, как неаккуратность или невнимание к вопросу обозначения жанра. Скорее, это факт и следствие видоизменения характера самих жанров.

В прозе А.П. Чехова, где преобладает жанр «маленького рассказа» в самых разнообразных жанровых модификациях, повести (как полагают специалисты Берковский, Чудаков, Бердников, Полоцкая и др.) занимают особое место, хотя до сих пор нет стабильного их перечня. «Литературный энциклопедический словарь» предлагает считать повестями следующие произведения А.П. Чехова: «Степь», «Огни», «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Три года», «Моя жизнь», «Мужики», «В овраге». Этот список можно оспорить, исключив из него «Огни», «Мужиков» и «В овраге», которые большинство современников

писателя считали рассказами, и введя, например, «Черного монаха» – произведение, которое чаще все рассматривается как повесть. Разноголосица в определении жанра многих чеховских произведений проистекает не только от небрежности исследований и применения жанровых дефиниций, сколько от самой жанровой природы многих произведений А.П. Чехова, часто тяготеющих к неким переходным жанровым образованиям: «рассказ – повесть». Это связано, как представляется, не только с особенностями творческой эволюции писателя, его жанровым мышлением, отвергающим тот или иной сложившийся жанровой канон, но и некими общими закономерностями развития русской повести в конце XIX века, когда создается закономерная в истории обновления жанра стадия возникновения «промежуточных», переходных форм. Они возникают как стадия отказа от «автоматизации» канонических жанровых форм, не переходящих ни в пародию, ни в открытую полемику-разрушение, а являют собою особое жанровое «посредничество», где преемственность сохраняется, но видоизменяется. Этот процесс протекает в системе родственной группы жанров, границы между которыми всегда подвижны, где взаимодействие – постоянный фактор развития всей системы типов прозаических жанров: роман, повесть, рассказ. Даже в их принятом традиционном делении на большую, среднюю и малую формы прежде всего подчеркивается объем, хотя сложилось и представление о содержательной стороне этой жанровой группы. По определению Л.И. Тимофеева, «малая форма показывает человека в определенном эпизоде, характерном для его жизненного пути; средняя охватывает определенный период, этап его жизни, ряд таких эпизодов; большая – жизненный путь человека в его наиболее сложных проявлениях, в переплетении с жизненным путем других людей, показанных столь же многосторонне, как и он...» [1, с. 117]. Не раз приводились примеры художественной практики, которые не соответствовали этой классификации (И.Ф. Волков), но примеры чаще всего были переходными, переломными в истории жанра. Проза А.П. Чехова отражает процессы изменения жанрового содержания, смещение жанровых типов и на уровне содержания, и на уровне формы жанра. Тут важную роль играет, как представляется, и изменение жанрового облика романа, обогащение повести сложившейся ранее поэтикой романа, ее «романизация» – процесс, захвативший, по мнению специалистов, даже новеллу (Е.М. Мелетинский). В динамике реального литературного развития взаимодействие внутри системы прозаических жанровых типов (роман, повесть, рассказ) происходит постоянно, но в переходные периоды, в периоды ломки жанровых форм, а время творчества А.П. Чехова, несомненно, относится к таким переломным периодам, обостряется, усиливается. Чехов не признавал никакой строгой жанровой систематизации. И в этом проявилась романизация его повестей, которые нельзя, правда, назвать ро-

манами, но ряд из них, такие, как «Три года», «Моя жизнь», «Рассказ неизвестного человека», «Скучная история» могут считаться если не «предроманной формой» (термин Одинокова), то романизированными повестями с особым принципом фрагментарности повествования, столь свойственной роману XX века. В чеховских повестях, как представляется, формировались некоторые важные новые романские черты, которым предстояло дальнейшее развитие – фрагментарность повествования, интерес к «пространству сознания», к объективизации, эффект кажущегося отсутствия автора, который Н. Фридману представлялся главным достижением романа XX века [2, с. 120]. Думается, что хотя Чехов написал, по мнению специалистов, всего один роман («Драма на охоте»), большинство его повестей романизированы: и те, что считаются «большими повестями», и те, что представляют собой переходную форму «рассказ–повесть», или «малые повести» писателя. Пожалуй, чеховская «Степь» при всех ее новациях, имеет право считаться «чистой» повестью. В большинстве других повестей ощущается воздействие родственных жанров.

Как известно, А.П. Чехов вел постоянный диалог в своих повестях с такими великими писателями, как Гоголь, Толстой и др. на уровне тем, образов, эстетических представлений, и на уровне жанра (С.Е. Шаталов). Если поставить повести А.П. Чехова в жанровый ряд, то станет более четко выделяться их жанровая специфика, которая, как уже отмечалось, связана в первую очередь с их романизацией. О поэтике повести XIX века в ее сравнении с романом интересно пишет М.М. Бахтин [3]. В повести, полагает исследователь, «писатель выделяет типичные, с его точки зрения, особенности сложившихся устоев, нравов той или иной человеческой общности, что ограничивает размеры произведения, так как число таких особенностей не беспредельно». Но в творческой практике А.П. Чехова важнейшие свойства романа актуализируются в его повестях: так, присущее роману «Глубинное освоение связи человека с миром, что выражается в особом внимании художника к внутреннему миру героя, к индивидуально-личностному аспекту его сознания» выступает и в «Скучной истории», и в «Рассказе неизвестного человека», где ведущей формой повествования выступает исповедально–аналитическое, «драматизированное» (по терминологии Фридмана), раскрывающее осознание в конце жизненного пути (в первой повести – старого, готовящегося к смерти человека, во второй – у смертельного больного) своего поражения во взаимоотношениях с действительностью. И в «Скучной истории», и в «Рассказе неизвестного человека» предстает «пространственное сознание», которое станет важнейшим свойством поэтики романа XX века.

Произведение «Три года» расценивается как переход Чехова в процессе творчества от замысла романа к повести (Э.А. Полоцкая), что, веро-

ятно, нуждается в уточнении: переход от традиционного романа к повести нового типа, романизированной. Особое соотношение повести и романа встречаем и в «Дуэли», открыто наполненной классическими романскими реминисценциями о «лишнем человеке», как заметили давно чеховеды. Происходит переход смыслового потенциала, заложенного в романе, в жанровую природу повести Чехова, где есть центральное событие, характер героя «представлен в ...отдельном аспекте его связи с миром». А.П. Чехов как бы обыгрывает соотношение традиционного жанрового содержания одной родственной повествовательной формы – романа или повести – с другой, раскрывая относительность «чистой» жанровой формы, порождая неопределенные, промежуточные, пограничные жанровые типы, которые с равным основанием можно относить и к «средним», и к «малым» формам («Дама с собачкой», «В овраге», «Попрыгунья» и др.). А.П. Чехов как бы актуализирует родственность этих жанров.

Чехов предпочитает не пользоваться краткостью как структурообразующим приемом, когда никакой потребности нет: тема или сюжет не позволяют быть краткими (пожалуй, никто не назовет краткими повести «Дуэль» или «Три года»). В этом смысле можно утверждать, что краткость, например, «Студента», который является одним из самых коротких зрелых рассказов Чехова и который он считал своей «наиболее отделанной вещью», т.е. наиболее «совершенным по форме. Рассказ отличается не только предельной лаконичностью, но и крайней сюжетной простотой и вместе с тем большой широтой обобщения» [4, с. 421] – это настоящая чеховская краткость. Она здесь выражена программно, т.е. продемонстрирована как прием. В рассказе практически соблюдены основные элементы сюжетного собрания: экспозиция, завязка, развитие действия и развязка, – но они взяты как бы в масштабе. Вот откуда общее впечатление краткости. Именно в этом случае чеховское открытие краткости имело типологическое значение, так как оно оказало влияние на расширение сюжетных возможностей малых жанров (а как раз в это время, как мы знаем, возникла общественная потребность в таком расширении).

В «Скрипке Ротшильда» и «Студенте» можно обнаружить прямое возвращение к некоторым мотивам, характерным для переходного от «многочисления» периода. Здесь ясно прослеживаются сюжетно-тематические («Скрипка Ротшильда» – «Горе») и идейно-тематические («Студент» и «Счастье») аналогии. Аналогичны прежде всего проблематика и сам способ постановки проблем (а о важности этой проблематики говорят уже сами названия более ранних рассказов). Принципиально отличны, однако, способы решения проблем, причем основные отличия обнаруживаются на сюжетном и характерологическом уровнях; в какой-то мере

«Счастье» и «Студент» относятся к тем редким произведениям писателя, которые он сам выделял как удавшиеся.

Если в русской литературе 80-х годов во главу угла была поставлена задача непредвзятого изучения «общественной среды», то в процессе нарастания общественно-политического движения конца века, вылившегося в первую русскую революцию, с новой остротой поднимается проблема личности и общества, происходит возрождение «синтетического» романа, ставящего эту проблему с истинно философской глубиной, характерной для классического русского романа точностью социальной критики и социального обобщения («Воскресение» Толстого, «Трое», «Фома Гордеев», «Мать» Горького). Однако такое возражение не могло произойти на основе одних только достижений предшествующего развития «больших» форм 80–90-х годов – достижений нравоописания (впрочем, неоспоримых, если речь идет о «Гардениных» и «Записках степняка» Эртеля, автобиографической тетралогии Гарина-Михайловского, некоторых романах Мамина-Сибиряка, Боборыкина, Альбова, Потапенко и др.). Наиболее обобщенную «формулу» отношения героя к современности, т.н. «среднего человека» к среде, к народу, к истории, понимание социальных, национальных, психологических особенностей этого отношения давал художественный фон «малых форм» 80–90-х годов.

В 80–90-е годы, когда чуть ли не в каждом номере литературных журналов появлялся новый роман Боборыкина, Потапенко, Баранцевича, Ясинского, Альбова, именно эта эпоха ясно осознавалась современниками как «безроманная», и в таком качестве вошла в историю литературы. И это не потому, разумеется, что романы и повести указанных писателей, написанные, как правило, «на злобу дня», совсем уж не пользовались популярностью, не читались. И не потому, что русский читатель не принимал самой их тематики и проблематики, не стремился увидеть в романе самого себя – обыкновенного человека со своими обычными и не менее важными заботами и делами. «Слишком» обыкновенными представлялись не темы и герои новейших романов, а тот путь, который избрали их авторы для решения таких тем и изображения таких героев. Тема «маленького» человека шла у них как будто от большой традиции русской литературы, но понималась как-то уж слишком буквально, с оттенком новейшего европейского позитивизма, в духе примирения с действительностью – в этом-то и усматривали читатели и критики измену традиции.

Однако великие традиции оживали в творчестве по-настоящему больших писателей чеховской эпохи – Н. Лескова, В. Гаршина и В. Короленко, с которыми чеховские поиски жанра обнаруживают явные переклички. Черты осознания исторической ответственности в решении «серьезных вопросов» с самого начала обнаруживает в своем творчестве Чехов,

ставит вопросы принципиально новые и вместе с тем типичные для целого этапа эволюции реализма и поиска жанровых форм.

Гениальность Чехова-рассказчика настолько явна и общепризнанна, что кажется ненужным и просто нелепым обсуждать проблему отсутствия романа в его творчестве. Однако, если бы не ценность и превосходство романа над рассказом для самого Чехова, как знать, может, и не бились бы мы сегодня над расшифровкой повестей и не тешили себя надеждой отыскать в них скрытую истину. Просто не было бы этих текстов, этих великих «черновики», этого «сжатого пересказа» ненаписанных чеховских романов [3]. Эти «черновики» большого романа, о котором всю свою творческую жизнь мечтал Антон Павлович, стали яркими фрагментами единого литературного полотна.

Список использованной литературы

1. Тимофеев, Л. И. Ученые мемуары / Л. И. Тимофеев. – М. : Изд-во МГУ, 2003. – 224 с.
2. Friedman, N. Pointofviewinfiction / N. Friedman // Thetheoryofthenovel. – New York, 1997. – P. 108–139.
3. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://mmbakhtin.narod.ru/eposrom.html>. – Дата доступа: 20.02.2016.
4. Бердников, Г. П. Чехов. Идеи и творческие искания / Г. П. Бердников. – М., 1994. – 311 с.

О. ШИНКАРУК

Беларусь, Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

«В СПИСКАХ НЕ ЗНАЧИЛСЯ» Б. ВАСИЛЬЕВА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО И ТРАГИЧЕСКОГО

В свете современных событий особую актуальность приобретают произведения военной тематики, призывающие к миру, провозглашающие вечные идеалы и непреходящие ценности.

Повесть «В списках не значился...» Б. Васильева рассказывает о первых минутах, днях войны, начавшихся с бомбежки Брестской крепости, об истинных героях, сражавшихся до последней минуты жизни.

Главный герой – Николай Плужников, прототипом которого стал друг детства автора, погибший при неизвестных обстоятельствах. Через всю жизнь писатель пронес веру, что Николай так и остался непобежденным. В повести «Летят мои кони...» автор объясняет, почему один из первых его героев назван Николаем: «Его звали Николаем Петровичем Плужниковым, у него была сестра Вера, и я назвал его именем одного из первых сво-

их героев – героя романа «В списках не значился». Мне необходимо было положить свой венок на могилу самого близкого друга моего...» [1, с. 43].

Автор показывает, как молодой, 19-летний, парень становится достойным защитником Родины. Он прибывает в крепость 21 июня 1941 года, за несколько часов до начала войны. Прозаику интересна эволюция главного героя, сжатая во времени. В начале повести Николай Плужников гордится своими обязанностями, стремится как-то самоутвердиться, в конце произведения – это молодой человек с глазами старика, умудренный жизнью, не улыбающийся, несущий тяжкое бремя войны.

Автор четко обозначает границу, где закончилось тщеславие молодого лейтенанта и началась осознанная борьба за свободу страны. Эта граница навсегда определила ход событий в жизни героя, который знал только два слова – остаться и победить: «Но пулемета у него не было, а о том, чтобы уйти отсюда, он не хотел думать. Он помнил колючие глаза черно-волосого старшего лейтенанта с орденом на груди, тоскливый, запуганный плач ребенка, женщин в подвале...» [1, с. 223].

Николай Плужников выполняет долг, предписанный им самим.

Новая страница его военной жизни начинается, когда герой попадает на склад, где находились Степан Матвеевич, Федорчук, Мирра. Степан Матвеевич становится наставником молодого лейтенанта. До конца своих дней Николай будет бороться во имя наказа, данного старшиной: уберечь и выжить. Только под словом «выжить» лейтенант понимал не спасение собственной жизни, а победу. Неслучайно он так отвечает Мирре на вопрос о своих планах: «Победить. Потому что человека нельзя победить, если он этого не хочет. Убить можно, а победить нельзя» [1, с. 306].

Каждый поворот в жизни Плужникова позволяет увидеть его лучшие качества. Он не оставляет Мирру, хотя сержант и ефрейтор, случайно встретившиеся в развалинах подвала, принуждали к этому. Не оставляет не потому, что об этом просил старшина, не потому, что жаль хромоногую девушку, а потому, что того требовал долг защитника. В благодарность ему досталась любовь Мирры. Выдержанная и нерастраченная, она стала для него подлинной опорой в лихое время войны.

Потеряв последних друзей и Мирру, Николай остается один на один с войной и врагами. После встречи со старшиной Семишным лейтенант потерял счет дням и ночам. Набатов в голове стучало слово «бороться». Он постепенно терял зрение, слабел, но не сдавался, мстил за всех погибших в крепости: «Он уже не ощущал своего «я», он ощущал нечто большее: свою личность. Свою личность, ставшую звеном между прошлым и будущим его родины» [1, с. 363].

Немцы обнаружили Плужникова 20 апреля и заставили выйти из убежища. Это не было признанием его поражения или слабости. Николай

воевал до последнего, преодолевая боль и голод, усталость и жажду. Даже немцы осознали силу человека, стоявшего в тот момент перед ними: «И немецкий генерал, чуть помедлив, поднес руку к фуражке. А он, качаясь, медленно шел сквозь строй врагов, отдававших ему сейчас высшие воинские почести. Но он не видел этих почестей, а если бы и видел, ему было бы уже все равно. Он был выше всех мыслимых почестей, выше славы, выше жизни и выше смерти» [1, с. 368].

Николай Плужников мужественно и честно выполняет свой человеческий и воинский долг. Читателя не удивляют самоотверженность и героизм лейтенанта, его внезапное возмужание.

Чудовищная несправедливость войны – участие в ней женщин и детей. Потому интерес представляет изображение писателем женского характера. В повести это еврейская девушка Мирра, которая выросла с мыслью, что ей никогда не суждено полюбить и быть любимой, но война распорядилась иначе: сначала подарила, а потом забрала любовь. Мирра – символ надежности и крепости, силы, пусть не физической, но духовной. Она окружила любовью и нежностью «застывшего» Николая, интуитивно почувствовала, что он собирается покончить жизнь самоубийством, и помешала этому: «– Коля!.. Если бы она крикнула любое другое слово – даже тем же самым голосом, звонким от страха. Любое иное слово – и он бы нажал на спуск. Но то, что крикнула она, было оттуда, из того мира, где был мир, а здесь, здесь не было и не могло быть женщины, которая вот так страшно и призывно кричала бы его имя» [1, с. 271].

Мирра являет собой пример безусловной любви, она любила Николая уставшим, грязным, раздраженным. Чтобы ребенок родился здоровым, женщина должна была покинуть Плужникова, сдаться в плен. Ей нелегко пойти на этот шаг, но как истинная женщина она уверена, что готова взять на себя ответственность за новую жизнь: «Ты – моя жизнь, мое солнышко, моя радость, все – ты, ты все, что у меня есть. Но маленький должен родиться, Коленька, должен: он ни в чем не виноват перед людьми. И должен родиться здоровеньким, обязательно здоровеньким, а здесь... Здесь я каждую секунду чувствую, как убывают его силы. Его силы, Коля, уже не мои, а его! Каждой женщине Бог дает немножечко счастья и очень много долга. Я была счастлива» [1, с. 338].

Когда немцы поняли, что Мирра среди заключенных женщин чужая, они с особой жестокостью издевались над ней, убивая штыком: «Яркий свет полыхнул перед ее крепко зажмуренными глазами, и в этом беспощадном свете она увидела вдруг, что у нее уже никогда не будет ни маленького, ни мужа, ни самой жизни» [1, с. 343]. Мирра не жалела себя, своей молодости, она думала о дорогом ей человеке; показательно ее молчание в момент страшных страданий. Героиня не боится смерти, знает, что

остается Николай, не значившийся в списках лейтенант, который отомстит за ее боль и страдания.

Б. Васильев помещает женщину в самую гущу военных событий. В одном из интервью он объяснил появление женских образов в своей прозе: «Мужчины рождены, чтобы в бою умирать, тут ничего не поделаешь. Но на фронте было, я специально проверял, 350 тыс. женщин. Как они воевали? И без тылов?» [2]. Мирра не убивает немцев, не ходит в атаку, но совершает свой, «тихий», подвиг. Автор показывает, что женщина и война не могут сосуществовать. Война лишает женщину жизни, возможности быть женой и матерью. Б. Васильеву удалось передать трагическую составляющую проблемы «женщина и война».

Есть в произведении герои другого плана, те, кто лишен чувства патриотизма, живет лишь инстинктом самосохранения и подчиняет свои действия страху быть убитым. Это те, кто не останавливается ни перед этическими, ни перед нравственными нормами, когда речь идет о собственной жизни. Таким персонажем-приспособленцем является Федорчук, способный предать, любыми средствами стремящийся сохранить свою жизнь, знающий, что удобнее «отсиживаться» на складе: «– Красной? – насмешливо переспросил Федорчук. – Дура! Вот она, твоя Красная армия: без памяти лежит. Все! Поражение ей! Поражение ей, понятно?» [1, с. 269].

Федорчук умирает духовно и физически, в наказание – жалко и униженно. Это смерть труса, не победителя: «Услышав его (выстрел), он прыгнул в сторону, упал, на четвереньках кинулся к немцам, а немцы, гогоча и веселясь, пятились от него, а он то припадал к земле, то метался, то полз, то поднимался на колени и тянул к немцам руки с зажатými в кулаках белыми марлевыми тряпками.

Вторая пуля нашла его на коленях. Он сунулся вперед, он еще корчился, еще полз, еще кричал что-то дико и непонятно» [1, с. 279].

Близки Федорчуку Климов и Небогатов. В тот момент, когда женщины отдавали последнее для раненых, лишая необходимого даже детей, эти солдаты отказались помочь Мирре. Еще недавно они были без патронов, оторванные от своей части, беспомощные и незащищенные, но, как только опасность миновала, Климов и Небогатов ничего не делают для спасения девушки. Важное место в структуре повести отведено старшине Степану Матвеевичу, к изображению которого писатель обращается дважды. Один поступок дает возможность справедливо оценить эту личность. Степан Матвеевич знал, что может умереть из-за заражения крови, но не желал сдаваться, решил отомстить за тетю Христю, так и не увидевшую солнца, за молодых солдат, погибших в первые минуты войны. Его смерть не похожа на смерть Федорчука: «Голова немецкой колонны показалась в воротах: они шли по трое, громко выкрикивая песню. И в этот момент

темная фигура сорвалась сверху, с разбитой башни. Мелькнула в воздухе, упав прямо на шагающих немцев, и мощный взрыв двух связок гранат рванул утреннюю тишину» [1, с. 303]. Прозу Бориса Васильева называют «военной», поскольку практически все им написанное относится к событиям начала войны. Сам писатель считал иначе. Главным, по его мнению, является человек наедине со своими мыслями, один против преступного мира. Поэтому в его произведениях много поступков героев, через призму которых раскрывается сущность человека: «Я не отношу к себе термин «военная драматургия», «военная проза». Я всегда старался писать о человеке. Человеке в экстремальных условиях. ...Когда речь идет о человеке, который принимает решение сам, когда всё сваливается на него, когда он и командир, и участник боя, и всё что хотите, когда нет никого, кто может отдать ему приказ сверху, – тогда это для меня превращается просто в историю человека, попавшего в экстремальные условия» [3]. Все подвиги важны, они не разнятся по ценности, пользе, масштабу, не делятся на значимые и незначимые. В повести «В списках не значился...» представлена авторская интерпретация подвига и трагического. Для писателя это не только героизм, отвага, мужество, умение смело смотреть в глаза противнику, но и способность в дни постоянной опасности окружить любовью тех, кто в ней особо нуждается.

Список использованной литературы

1. Васильев, Б. Л. А зори здесь тихие... : повести / Б. Л. Васильев. – М. : АСТ : Астрель, 2011. – 572 с.
2. Православие и мир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/vojna-eto-gryaz-intervyu-s-borisom-vasilevym/>. – Дата доступа: 29.02.2016.
3. Вчера была война (неизвестное интервью с Борисом Васильевым) [Электронный ресурс] // Эхо Москвы. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/blog/minkin/1056466-echo/>. – Дата доступа: 29.02.2016.

А.Ю. ЯНИЦКАЯ

Брест, Беларусь, БрГУ имени А.С. Пушкина

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ И ЧУВСТВА В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Человек всегда занимает центральное место в литературном произведении. В соотношении с изображением человека находится остальное: изображение не только социальной действительности, но и природы, исторической изменчивости мира, палитры чувств и эмоций. В тесном контакте

с тем, как нарисован человек, находятся и все языковые средства, используемые писателем. Всемирно известный писатель Л.Н. Толстой в романе «Анна Каренина» достигает небывалой высоты в художественном изображении эмоциональной сферы человека – женщины любящей, любимой, брошенной, униженной, женщины-матери.

Важным эпизодом, в котором раскрывается эмоциональная сфера Анны Карениной является свидание с сыном. В этой сцене передано смятение чувств, их необъяснимое сочетание – положительных и отрицательных, разноадресность чувств и эмоций – чувства и эмоции матери, сына, прислуги в доме Каренина. Глубокими чувствами персонажей проникнуто почти каждое предложение этих глав романа. Для передачи всей палитры Л. Толстой использует разноуровневые языковые средства, часто сочетая их в единой конструкции, нанизывая одно на другое.

Первая лексема, передающая эмоциональное состояние Анны Карениной, глагол *волновать*, вплетённый в ткань повествовательного предложения: ...мысль об этом свидании не переставала *волновать* её. Чем ближе Анна Каренина – мать приближалась к своему бывшему дому, тем острее волнение переплеталось с радостью скорого свидания с самым дорогим человеком – сыном: *радость* и значительность этого свидания представлялись ей всё больше и больше. Автор органично и естественно использует лексему номинативного значения – отвлечённое существительное *радость*, которое образует ядро лексико-семантического поля «Положительные эмоции и чувства». Размышления Анны о сыне, о противоестественности и неорганичности её положения, о её безграничной любви к Серёже Л. Толстой описывает, вводя в текст адъективно-адвербиальные лексемы-определители: ей казалось *натурально* и *просто* видеть сына; ...она поняла, что устроить свидание было *трудно*. Противоестественность разлучения матери и сына, боль, которую переживает мать, её бесконечность, непрерывность подчёркнута глаголом отрицательного состояния-отношения *оскорбить*: её могли не пустить и *оскорбить*, наречием *мучительно*: ей было *мучительно* и подумать.

Анна Каренина – отвергнутая, наказанная мать, но истинные материнские чувства к сыну никогда не покидали её. Она чувствовала сына. Л. Толстой активно пользуется глаголом *чувствовать* в сочетании с прилагательными, имеющими отрицательный семантический компонент; она никогда *не чувствовала* себя столь *униженною*; Анна *чувствовала* себя *униженною*, *оскорблённою*. Отрицательное эмоциональное состояние ниже по тексту передано существительными *горе*, *страдание*: *горе* её было тем сильнее; ...никогда он не будет в силах понять всей глубины её *страданья*.

Думая о сыне, Анна параллельно думает о Вронском. В контексте любви к сыну отношение к Вронскому эмоционально отрицательно, обра-

щают на себя внимание глаголы *возненавидеть*, *бояться*: за его холодный тон при упоминании об этом она *возненавидела* его; она *боялась* этого больше всего на свете и потому скрывала от него всё, что касалось сына.

Чувства, эмоции правят людьми. Только один абзац текста, повествующий о письме Лидии Ивановны, озобилует эмоциональной лексикой. Здесь находим глагольную лексику: молчание графини *смирило* и *покорило* её, всё ...так *раздражало*, она *возмутилась* против других. В предикативной конструкции *возмутительна* *показалась эта злоба в сравнении с её страстную законною нежностью к сыну* номинативная лексика *злоба*, *нежностью* имеет атрибутивно-предикативные определители *страстною*, *возмутительна*. Лексемы *возмутительна*, *возмутилась* показывают эволюцию чувств и эмоций Анны Карениной. Далее накал чувств описан при помощи активного сочетания лексических и синтаксических средств. Эмоционально окрашенные синтаксические конструкции, графически выделенные восклицательными знаками, содержат отрицательно маркированную лексику: Им нужно только оскорбить меня и измучить ребёнка, а я стану покоряться им! Ни за что!

Кульминационной точкой в чувственно-эмоциональной сфере Анны Карениной является свидание с сыном. Сама Анна никак не ожидала, что та – прежняя – обстановка так сильно подействует на неё. Стилистически нейтральный глагол *подействовала* определён наречием меры и степени *сильно*. Сила эмоционального потрясения заключалась в неопределённости, смятении ...*воспоминания, радостные и мучительные, поднялись в её душе*. Это эмоциональное состояние передано антонимической парадигмой *радостные и мучительные* и усилены метафорически *поднялись в душе*.

Достаточно определённо передано эмоциональное состояние Анны Карениной, идущей по лестнице своего бывшего дома в комнату сына в день его рождения, ... *голос отказался произнести какие-нибудь звуки; с виноватою мольбой взглянув на старика, она быстрыми шагами пошла на лестницу*. Душевное состояние героини в данном контексте передано и языковыми средствами, и поведенчески.

При описании самого момента долгожданного свидания с любимым сыном Л.Н. Толстой разнообразил арсенал языковых средств, точно передающих эмоциональное состояние и эмоциональное отношение троекратным использованием вокативных предложений, которые являют собой обращения, осложнённые выражение нерасчленённой мысли, чувства, волеизъявления:

– Серёжа! – прошептала **она**, неслышно подходя к нему. / – Серёжа! – повторяла **она** над самым ухом ребёнка. / – Серёжа! Мальчик мой милый! – проговорила **она**, задыхаясь и обнимая руками его пухлое тело.

Материнство полностью поглотило чувственную сферу героини известного романа Л.Н. Толстого и всю её. В каждой синтаксической конструкции автор употребляет безликое местоимение она.

Сцена свидания с сыном завершается репликой-вокативом Серёжи:

– Мама, душечка, голубушка! – закричал он, бросившись опять к ней и обнимая её. Он опять бросился целовать её. Литературный критик В. Ермилов писал: «В Анне Карениной воплощён образ человека, созданного для великой любви». Такой ответной великой любовью является любовь сына. Л.Н. Толстой использует самые разные способы передачи сложных, многообразных, а иногда и противоречивых чувств героя: от простой номинации определенных чувств до детального показа их внешних проявлений. Анализ языкового материала показывает, что в тексте художественного произведения для передачи определенных эмоций и чувств героев Л.Н. Толстой использует речевые средства, выражающие эмоциональное состояние, эмоциональное отношение и чувство, а также языковые средства, отражающие кинеснику лица (определенную мимику, взгляд), кинеснику тела и голосовые проявления определенных эмоций и чувств.

Е.М. ЯНЧУК

Польша, Варшава, Варшавский университет

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКО-СЛУХОВОГО ВОСПРИЯТИЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Одна из ранних поэтических деклараций Марины Цветаевой (1915) была связана с обещанием грешить всеми пятью чувствами, при этом поэт уточняет, что чувства эти Богом данные [1, с. 243]. Можно ли считать приведение в действие чувств, данных Богом, грехом? По-видимому, для молодого поэта это был вопрос риторический. В настоящей статье рассматриваются представления о чувствах Цветаевой с особым акцентом на особенностях восприятия звуков, поскольку Цветаева представляет собой пример человека с «уникальным восприятием аудиального», с «обостренностью слуха», с «восприятием мира посредством особых звуковых “фильтров”» [4, с. 159]: «Как на каждый слог / Что на тайный взгляд оборачиваюсь, охорашиваюсь» – писала Цветаева в 1925 году [2, с. 257].

В творчестве Цветаевой можно обнаружить три основных подхода к осмыслению звука. **Первый**, характерный для раннего творчества, связан с передачей, описанием звучания как такового. Например, звучания фортепиано. **Второй** связан с передачей ряда ассоциаций и рефлексий, вызванных тем или иным звуковым комплексом. **Третий** представляет собой

попытку осмыслить звучание и выработать особую концепцию слуха, способности слышать звук, из которого рождается смысл, причем речь не идет о словах, передающих смысл, а именно о звуке, который предшествует появлению смысла, который Цветаева называла «ушным шумом», «все соединилось в котором» [2, с. 318].

Надо сказать, что Цветаева не раз признавалась, что в жизни все ее пять чувств, «кроме слуха, бесконечно-притуплены»: она могла держать в руках горящий уголь, ничего не чувствуя, переносить непереносимые запахи, видеть, из-за близорукости, «сплошной туман и сияние» [7, с. 38]. Зато слух у нее был исключительный: «не прощающий ничего» [7, с. 38], острый [4, с. 487], «абсолютный» [4, с. 550], но и вызывающий «исступленные страдания» с младенчества [7, с. 38]. Писала об особой чувствительности к отдельным звукам, например, невыносимости выслушивать «дурацкий хамский смех и возгласы, вроде: – “Эх, черт! Что-то башка не варит!”», от которых чувствовала себя «оскорбленной до заледенения» [7, с. 19]. Цветаева писала в 1923 году, что могла бы оглохнуть от человеческой грубости: «Ослепнуть мне не страшно, – я и так слепа! Кроме того, больше всего в жизни я ценю слух» [2, с. 297]. В 1925 году признавалась в письме Д. Шаховскому: «Вообще, из всех пресловутых пяти чувств, знаю только одно: слух. Остальных – как не бывало и – хоть бы не было!» [7, с. 31]. Мир отвечал ее ощущениям: хаосу вразрез / Построен на созвучьях // Мир [2, с. 236]. Цветаева искала эти созвучия, утверждала, что ее стихия – «все, встающее от музыки» [2, с. 252], и, если следовать ее рассуждениям, от музыки «встает» прежде всего поэзия, и именно она становится основным занятием Цветаевой.

Свою особую впечатлительность на звуки Цветаева обнаружила еще в раннем детстве, почти в младенчестве, писала о невыносимости терпеть, «когда немка-бонна Августа Ивановна что-то высасывала из зубов, и позже – когда в Лозанне старшие ученицы – Magda и Martha – что-то напевали, в два голоса, жирно и жаворочно-поднебесно. О, сжатые кулаки в ответ на смех. И полная беспомощность, ибо – кто поймет?» [7, с. 38–39]. В детстве, как вспоминала Цветаева, ее мать радовалась рано обнаруженному уже другому – музыкальному – слуху: «Радовалась и невольно за него хвалила, тут же, после каждого сорвавшегося “молодец!”, холодно прибавляла: “Впрочем, ты ни при чем. Слух – от Бога”. Так это у меня навсегда и осталось, что я – ни при чем, что слух – от Бога» [5, с. 10–11]. По мнению поэта, это спасло ее от самомнения и самолюбия: «раз слух от Бога». Мать ей внушала, что «Твое – только старание, потому что каждый Божий дар можно загубить» [5, с. 11]. Как известно, мама Цветаевой мечтала воспитать из своей дочери музыканта, благодаря чему Марина с самых ранних лет своей жизни занималась музыкой. Это естественным обра-

зом нашло отражение уже в ранних стихах, там появляются самые разнообразные «музыкальные» образы, в частности, старинная скрипка, которая издавала странный звук – стон аккорда – томительный плач: Человеческим горем – и женским! – звучал ее плач. [1, с. 132–133]. Рояль, напрочь заброшенный после смерти матери, появлялся в стихах юной Цветаевой: Звуки запели, томленьем печалы. [1, с. 72]. Позднее, например, появляется кифара: Зачаровывающий сердце/ Звук – кифарой в ушах звенит! [3, с. 613]. В раннем творчестве музыкальные звуки сопровождают лирическую героиню в самых разных обстоятельствах, порой достаточно драматичных: с душой цыгана / Идти под песни на разбой или За всех страдать под звук органа [1, с. 32]. Цветаева стремится передать и некую звуковую синкретичность отдельных переживаний: звон колокольный, волны пасхального звона, горький плач граммофона, визги гармоники с кухни [1, с. 76–77]. Музыкальных звуков много в поэме Чародей (1914), здесь поэт стремится представить процесс возникновения музыки: Тихонько нажимаем клавиш, / За ним другой – // И звуки – роем пчел из улья – / Жужжат и выются – кто был прав?! [3, с. 11] или: Магической силой руки / По клавишам – уже летят! / Гремят вскипающие звуки, / Как водопад [3, с. 12]. Но звуки рояля не единственные в поэме, Цветаева производит их сравнение путем показа звуков музыкального ящика, звуки которого не столь искусны, но очень ей близки, хотя и предсказуемы: Рояль умолкнул. Дребезжащий / Откуда-то – на смену – звук. / Играет музыкальный ящик, / Старинный друг, // Весь век до хрипоты, до стоны, / Игравший трио этих пьес: / Марш кукол – Auf der Blauen Donau⁹ – / И экосез [3, с. 12]. Но уже в этой своей первой поэме Цветаева не останавливается на просто воспроизведении звуков, голосов, впечатлений, ей необходима некая «метафизическая» перспектива, уводящая ее в прошлое: В мир голосов и гобеленов / Открылась тайная тропа: / О, рай златоволосых веноч! / О, вальс в три па! // Под вальс невинный, вальс старинный / Танцуют наши три весны, – / Холодным зеркалом гостиной – / Отражены [3, с. 12–13]. Но не только музыкальные звуки присутствуют в раннем периоде творчества Цветаевой, ее стихи перенасыщены описанием различных звуков, например, шагов, как нарочно, скрипящих [1, с. 20], передается характер звучания речи: Такой, как ты, нельзя обидеть: / Суровый звук – порвется нить! [8, т. 1, с. 16]; или описывается пронзительный звонок: Резкий звук развеял пенье чар: / То звонок воспитанниц сзывает / В дортуар. [1, с. 50]; также Цветаева предпринимает попытку передать звуки «мужского» мира: Звон трубы! – Чу! – Конский топот! / Треск барабана! – Кивера! [3, с. 11] и т.д.

Однако в большей степени Цветаеву занимают попытки объяснить звучащее слово, она помещает пространные рефлексии о звучании отдель-

⁹На Голубом Дунае (нем.).

ных слов, в частности, одно из ранних стихотворений Старуха представляет собой цепь звуковых ассоциаций: Слово странное – старуха! / Смысл неясен, звук угрюм, / Как для розового уха / Темной раковины шум [1, с. 171]. Стали уже хрестоматийными звуковые толкования любимых Цветаевой имен. Она объясняет, что суть человека воспринимается путем тщательного вслушивания – сначала в имя: «отдаешь ему дань невольно: настораживаешься», потом в голос: «особость, осмысленность, сознательность произношения – точно человек хочет дойти помимо смысла слова, – одним произношением и интонацией: быть понятым иностранцем. Дать смысл через слух (звук). – Вслушиваешься». И лишь затем воспринимается суть: «остро, точно, то. Вдумываешься, вчувствовываешься... И уже имя – исходная точка – забыто, торжествует суть, побеждает суть» [7, с. 19]. Что характерно, любовь Цветаева видела как «всего лишь большое ухо», поэтому любовь и считается слепой: «ничего не видеть (знать), чтобы все слышать (понимать)» [5, с. 472]. Именно поэтому сердце Цветаева соединяет со слухом: «Сердце Ваше (слух) подалось на оборванность последних строк: в лад падало!» [7, с. 136], сравним: И мы шарахаемся и глухое: ох! – / Стотысячное – тебе присягает: Анна / Ахматова! Это имя – огромный вздох, / И в глубь он падает, которая безымянна [1, с. 303] или Имя твое – птица в руке, / Имя твое – льдинка на языке, / Одно единственное движение губ, / Имя твое – пять букв. / Мячик, пойманный на лету, / Серебряный бубенец во рту... [1, с. 288].

Такие рефлексии о произносимом звуке/слове становятся со временем очень характерны, в частности, Цветаева рассуждает о звучании слова «прощай» и действиях, им вызываемых: – Прощай! – Как плещет через край / Сей звук: прощай! / Как, всполохнувшись, губы сушит! / – Весь свод небесный потрясен! / Прощай! – в едином слове сем / Я – всю – выплескиваю душу! [1, с. 573]. Подобную рефлексии можно обнаружить, в частности, в Поэме Конца (1924), когда лирическая героиня рассуждает о расставании, ища новых смыслов в самом звучании слова «рас – стаемся», что означает рассредоточение на сто других: – Что мы делаем? – Расстаемся. / – Ничего мне не говорит // Сверхбессмысленнейшее слово: / Рас – стаемся. – Одна из ста? / Просто слово в четыре слога, / За которыми пустота¹⁰ [3, с. 44]. Но на этом рефлексия не заканчивается, лирическая героиня ищет смыслы, возможно, скрытые славянской стихией: Стой! По-сербски и по-кроатски, / Верно, Чехия в нас чудит? / Рас – ставание. Расставаться... / Сверхъестественнейшая дичь! [8, т. 3, с. 45]. Но что характерно, само звуча-

¹⁰Надо сказать, что такого рода «этимологизации» встречаются на разных этапах творчества поэта, в том числе в поздних стихах, в частности, показательны «звуковые» ощущения от отдельных слов, пример 1934 года: *Челюскинцы: звук – / Как сжатые челюсти! / Мороз на них прет, / Медведь на них щерится* [2, с. 321].

ние слова «расставаться» доставляет практически физические и душевные муки: Звук, от коего уши рвутся, / Тянутся за предел тоски... Но и этого мало – лирическая героиня выносит вердикт: это понятие отсутствует не только в языке, но и среди общечеловеческих и даже божественных ценностей, отказывает ему не только в смысловом наполнении, но и в праве на звучание: Расставание – не по-русски! / Не по-женски! Не по-мужски! // Не по-божески! Чтó мы – овцы, / Раззевавшиеся в обед? / Расставание – покаковски? / Даже смысла такого нет, // Даже звука! Сразу после звука начинается шум либо птичье пение, именно туда помещает Цветаевская героиня свое ощущение расставания: Ну, просто полый / Шум – пилы, например, сквозь сон. / Расставание – просто школы / Хлебникова соло-вьинный стон, // Лебединый... [3, с. 45]. Что характерно, переживание разрыва отношений очень тесно переплетается у Цветаевой именно со звуковыми ощущениями, неслучайно, видимо, что вся Поэма Конца состоит в очень значительном по объему диалоге расстающихся. Собственно расставание оказывается озвученным. Возможно, поэтому для Цветаевой показательно то, что происходит без звука, а что со звуком. На протяжении Поэмы... эти моменты систематично отмечаются, например, в начале поэмы – беззвучный поцелуй является зачином возникшего напряжения: Сей поцелуй без звука: / Губ столбняк. / Так – государыням руку, / Мертвым – так... [8, т. 3, с. 31] и контрастом фоновое звучание гудка: Преувеличенно-нуден / Взвыл гудок // Взвыл, – как собака, взвизгнул, / Длился, злясь [3, с. 31–32]. Затем, воспроизводя диалог двух расстающихся, Цветаева отмечает, что она произносила «без звука», возникает некий «тройственный» мультилог, в котором принимают участие три стороны – двое любовников и мысли героини, сравним: На щраме! – Под взглядом слуг / И бражников? (Я, без звука: / «Любовь – это значит лук / Натянутый – лук: разлука») [8, т. 3, с. 35].

Самое же показательное в творчестве Цветаевой – это неустанные попытки понять механизм той особой способности к рефлексии, над которой она неоднократно возвращалась, а в эссе Поэт-альпинист (1934) назвала ее цитатой из Николая Гронского: «Слух без ушей, взгляд без очей» [5, с. 441]. Видимо, мысль об этом особом слухе пришла достаточно рано, в стихах 1918 года есть следы рефлексий о невнятном и непонятно откуда происходящем звуке: Вот: слышится – а слов не слышу, / Вот: близится – и тьмится вдруг... / Но знаю, с поля – или свыше – / Тот звук – из сердца ли тот звук... [1, с. 449], а в 1923 году она уже с уверенностью заявляла: «Я – то Дионисиево ухо (эхо) в Сиракузах, утысячающее каждый звук. Но, утверждаю, звук всегда есть. Только вам его простым ухом... не слышать» [7, с. 123]. В 1920 году Цветаева сокрушалась, что ее дар слуха и стиха не находит на этом свете адресата, как и она сама не является стороной в

коммуникации с миром людей, отсюда появляются такие мысли: А следующий раз – глухонемая / Приду на свет, где всем свой стих дарю, свой слух дарю. / Ведь все равно – что говорят – не понимаю. / Ведь все равно – кто разберет? – что говорю [1, с. 518]. Процесс писания стихов Цветаева неоднократно представляла как процесс вслушивания: «Я не думаю, я слушаю. Потом ищу точного воплощения в слове. Получается ледяная броня формулы, под которой – только сердце. Я не подслушиваю, я выслушиваю. Так же, как врач: грудь. И как часто: стучишь, – глухо!» [4, с. 524]. Постоянно повторяется мысль, что она пишет «по слуху, т.е. на веру, и это меня никогда не обманывало. Если бы я раз промахнулась – я бы вся ничего не стоила!» [6, с. 558] и вообще считала, что единственным справочником, к которому она обращалась, – «собственный слух» [5, с. 295]. Гораздо позднее, в эссе Искусство при свете совести Цветаева объясняет, какого рода слух имеется в виду: «Слух этот не иносказательный, хотя и не физический. Настолько не физический, что вообще никаких слов не слышишь, а если слышишь, то не понимаешь, как спросонок. Физический слух либо спит, либо не доносит, замещенный слухом иным. Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию – от намека до приказа, но об этом сейчас долго, – это целый отдельный мир, и сказать об этом – целый отдельный долг. Но убеждена, что и здесь, как во всем, закон есть. Пока же: достоверный слух, без ушей, т.е. еще одно доказательство, что: – Есть там-от!» [5, с. 370].

В поэзии мысли о главенстве звучания в перцепции ясно были заявлены уже в Крысолове (1925). Прежде всего, Цветаева подчеркнула, что звук универсальнее других источников информации, в частности, запах (сытости), являющийся квинтэссенцией материального, содержащий всю плоть вещества или всю вещественность плот, – это не запах, в действительности, а звук: / Мошны громогласной / Звук [3, с. 59]. Далее Цветаева идет еще дальше, она ставит звук превыше смысла, звук вызывает больше доверия, чем несомые им смыслы, смыслы «рукотворны», подвержены изменениям, звук же царствен и метафизичен: Словарю – / Смыслов нищему корчмарю, / Делу рук – / Кто поверит, когда есть звук: / Царь и жрец. Провозгласив приоритет звука над смыслом, Цветаева свои рассуждения подкрепляет утверждением, что Ведь не в луже, а в звуке – мрут! Тело представляется Цветаевой тенью тени, а его жизнь пены трель. Цветаева предлагает сравнить звук с флаштокком, на котором развевается дух: Звук – штоком, флагом – дух. Цветаева, подытоживая пассаж, пишет о бытийственности слуха, придании ему некоего метафизического измерения, в отличие также от зрения, которое вторично и посредством его происходит восприятия иллюзии, а не настоящей реальности, которую постичь можно лишь при помощи слуха: Есмь: слышу! (“вижу” – сон!) / Смысл выше –

ниже тон, / Ни – жайший. Тела взмет, / И – тихо: нота нот [3, с. 84]. Надо полагать, что цветаевская «метафизика» слуха особым образом проявляет себя в минуту смерти, именно в тот момент, когда сбросит дух / Тело: чехол последний, а «последняя труба» протрубит: Не в ушеса, а в слух [3, с. 99], при этом звук будет проникать непосредственно в душу и производиться без трубы, в которой нет необходимости: Не в инструменте – в нас / Звук. Разбивайте дудки! Рассуждения Цветаевой идут еще дальше – для восприятия не нужны никакие органы чувств: Зорче всего – без глаз / Видящий, душа при этом является самым благодарным слушателем: Самый гудкий / И благодарный зал – / Грудь. Никогда не мал [3, с. 100].

В написанной в 1927 году поэме «Новогоднее» на смерть Эриха Мария Рильке новое место, где оказывается поэт, вызывает у Цветаевой неизменно звуковую ассоциацию, она определяет это место как зычное, звучное, как Эолова пустая башня [3, с. 132], место, открывающее не только новую пространственную перспективу, но и новую «перспективу» слуха, поэтому Цветаева и поздравляет: С новым оком, Райнер, слухом, Райнер, а также: С новым звуком, Эхо! / С новым эхом, Звук! [3, с. 135]. Цветаева не уверена в визуальной встрече, но в аудиальной не сомневается: Свидимся – не знаю, но – споемся! При этом соединиться в звуке – это соединится с неким иным измерением: С мне-самой неведомой землю, а также обрести абсолютную целостность: – С целым морем, Райнер, целой мною! [3, с. 136].

Видимо, во второй половине 20-х годов мотив смерти был по-особому для Цветаевой актуален, ее осмыслением поэт занимается и в Поэме Воздуха (1927), где описываются этапы перехода души в небытие. Что характерно, контакт с высшими силами неизменно связан со способностью слышать: Уверенность в слухе / И в сроке, и далее: Припав к стене, / Уверенность в ухе / Ответном. (Твоя – во мне.) [3, с. 137], а разрыв с материальным миром обозначен ясно: Больше не звучу [3, с. 139]. Встреча с новым пространством – Воздухом – происходит в том числе на почве звуковых ощущений, – потеря возможности звучать оказывается возможностью интеграции с воздухом, интеграции на новом уровне: Полная срифмованность. / Ритм, впервые мой! [3, с. 139]. И далее переход на новый этап обозначен ясно: Больше не слышу. После разрыва с телесными ощущениями, с возможностью дышать, после освобождения от материальности, превращения в воздух, после потери веса, возможности слышать, видеть, достигается пятый уровень землеотлучения: Пятый воздух – звук [3, с. 142]. Судя по всему, именно этот уровень Цветаеву интересует больше всего, ему она посвящает значительный пассаж, разрабатывая мотив того, откуда берет свое начало звучность мира материального (по Цветаевой, «гудкость», ведь свойство воздуха этого уровня – воздух гудок), в частности, отсюда родом раскаты грома: Голубиных грудок / Гром – отсюда родом!, как и: Соловьиных глоток / Гром – отсюда родом! Однако

звучность / гудкость «местного» воздуха оказывается значительнее звучности многочисленных известных явлений, в частности, воздух оказывается гудче: года / Нового; рубки дубов, Дона / в битву; плахи / В жатву, а также: гудче горя / Нового, спасибо / Царского. Под градом / Жести, гудче глыбы – / В деле, гудче клада – / В песне, в большеротой / Памяти народной и т.д. [3, с. 142]. Цветаева подчеркивает, что когда речь идет о звуке, снимается граница между сферой материальной и духовной, между миром и душой: грудью / Певчей – небосвода / Небом или лоном / Лиро-черепахи?, а также между сферами пространства и звука: По загибам, / Погрознее горных, / Звучка, как по глыбам / Фив нерукотворных. Собственно, это последний этап, после которого происходит полное землеотсечение, потому что Кончен воздух. Твердь. Цветаева неслучайно отсылает к нерукотворным Фивам, славившихся своими семью воротами (другое название города Семивратные Фивы), поскольку далее число семь (как и семь нот) будет поддано разносторонней рефлексии, в результате предлагается вывод о том, что лирический принцип (звуковой) лежит в основе мира: Семь – пласты и зыби! / Семь – heilige Sieben! / Семь в основе лиры, / Семь в основе мира. / Раз основа лиры – / Семь, основа мира – / Лирика. Так глыбы / Фив по звуку лиры... Одним из аргументов в пользу этого тезиса является факт, что в мире материальном (в котельной тела) только при помощи звуковых ощущений можно было достичь ощущения полного освобождения от материальности, поэтому обладание «того» слуха – это залог бытия чистого духа: О, еще в котельной / Тела – «легче пуха!» / Старая потеря / Тела через ухо. / Ухом – чистым духом / Быть. Именно слух или звук является залогом любого движения: Чистым слухом / Или чистым звуком / Движемся? Именно поэтому звук Цветаева провозглашает прапричиной жизни: Преднота / Сна. Предзноб блаженства. / Гудок, гудче грота / В бури равенства. / Темени – в падучке, / Голода – утробой / Гудче... А не гудче / Разве только гроба / В Пасху... [3, с. 143].

Таким образом, в творчестве Цветаевой можно обнаружить эволюцию ее слуховой перцепции – от интуитивных ощущений до концептуальных утверждений о первостепенности слуха и звука. В ее метафизике мира есть звук, который появляется до смысла. Звук, порождающий смысл, а не воспроизводящий его. Эта парадоксальная на первый взгляд идея перекликается с утверждением «в начале было слово». Ведь слово, появившееся до рождения языков и формирования общезначимых смыслов, и есть по сути дела – звук. И если этот звук был до сотворения мира, то почему он должен был затихнуть. Не тот ли это звук, от которого берут начало стихи вообще как квинтэссенция человеческой речи?

Список использованной литературы

1. Дуринова, Г. Семантика слуха в поэтическом идиолекте Цветаевой [Электронный ресурс] / Г. Дуринова. – Режим доступа: http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/russian/text/durinova.pdf. – Дата доступа: 30.04.2016.
2. Зубова, Л. «По следу слуха народного» / Л. Зубова // Марина Цветаева. Песнь жизни. Un chant de vie Marina Tsvétaeva: Actes du Colloque international de l' Université Paris IV. 19–25 octobre 1992 / Sous la direction d' Efim Etkind et de Véronique Lossky. – Paris : YMCA-Press, 1996. – С. 207–218.
3. Зубова, Л. «По следу слуха народного и природного» (Язык поэзии М. Цветаевой и история языка) / Л. Зубова // Динамика русского слова : межвуз. сб. ст. к 60-летию проф. В. В. Колесова. – СПб., 1994. – С. 117–125.
4. Крысанова, А. «Гул языка»: поэтика раскодирования аудиального в лирике М. Цветаевой и И. Бродского [Электронный ресурс] / А. Крысанова, С. Шевченко. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/gul-yazyka-poetika-raskodirovaniya-audialnogo-v-lirike-m-tsvetaevoy-i-i-brodsckogo>. – Дата доступа: 30.04.2016.
5. Ревзина, О. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М. : Наука, 1990. – С. 27–46.
6. Цветаева, М. Неизданное. Записные книжки : в 2 т / М. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 2001.
7. Цветаева, М. Неизданное. Сводные тетради / М. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1997.
8. Цветаева, М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1994.
9. Janczuk, E. Język poetycki Mariny Cwietajewej. Gra słów i sensów / E. Janczuk. – Warszawa : Wydaw. Warszaw. Uniw., 2013.

СОДЕРЖАНИЕ

Андреев А.Н. Личность писателя как категория персонцентрического литературоведения	3
Байгарина Г.П. Жанр интервью в общественно-политическом дискурсе Олжаса Сулейменова	12
Барсегян М.В. Жанровое своеобразие романа «Дар» В. Набокова.....	18
Батура В.В. Синтез искусств в лирике В. Маяковского	23
Бойко И.С. Своеобразие творчества М.А. Булгакова	27
Боровская Е.Р. Синтез прозаических жанров и жанров живописи и музыки в формировании внутренней формы произведения (Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, И.А. Бунин)	30
Брадзіхіна А.В. Праблема рэалізацыі камунікатыўнай функцыі мастацтва слова ў беларускай культурнай прасторы.....	34
Власова Г.И. Литературная сказка для детей в русскоязычной прозе Казахстана	38
Гулевич Е.В. Мотив любви-разрушения в прозе малого жанра И.С. Тургенева	43
Демидюк Г.Г. Жанр рассказа на страницах журнала «Новый мир»	47
Добробабина О.Ю. Трансформация мифа о «грехопадении» в жанровой структуре повести Л.Н. Толстого «Дьявол».....	52
Дремджи Д.Р. Песни и «песенки» Б. Окуджавы в аспекте интонации.....	59
Житко Р.Г. Жанровая специфика романа В.О. Пелевина «Чапаев и пустота».....	64
Иманова С.И. Нравственные ориентиры в поэзии Бахтияра Вагабзаде.....	69
Кабартова К.В. Народная мифология как источник образности в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»	73
Кабылкова А.А. Авторские определения жанровой принадлежности в творчестве В.Н. Крупина	77
Касцючык В.М. Функцыі онімаў у творах Уладзіміра Гніламёдава	81
Ковальчук О.Н. Элементы кольцевой композиции в жанровой организации романа Т. Новака «А как будешь королем, а как будешь палачом»	86
Котлярова Т.Г. Культурный контекст современного города в русско-казахской топонимике	90
Кривошапова Т.В. Структура и концепция спецсеминара «Теория литературных жанров».....	95
Кулиева Р.Г. Русская литература в осмыслении Льва Шестова	101

Лазуркин А.А. Роль учебных словарей при формировании предметных компетенций учащихся	109
Лобан М.Г., Лобан Т.В. Владимир Познер о национальной идентификации русских	111
Макаревич А.В. Интеграция видеоарта и визуальных искусств XX века	116
Малиновский А.Т. «Старый слуга» Г. Сенкевича и «Слуги старого века» И.А. Гончарова: антропологический взгляд на проблему жанровой дескрипции	121
Машкина В.Ю. Ранняя лирика и поздняя проза И.А. Бунина: общее и особенное	128
Минакова А.В. Прозаическая миниатюра: жанр или форма?	133
Минералова И.Г. Художественный синтез в теории и практике русской словесности рубежа XIX–XX веков	137
Моклецова И.В. Эволюция паломнического жанра в русской литературе нового времени	140
Морева Т.Ю. Жанровые особенности повести Э. Рампо «Плод граната» (к вопросу о формировании детективного жанра в японской литературе)	146
Мусий В.Б. Жанровые особенности рассказа А.С. Грина «Отравленный остров»	151
Оспанова Э.М. Сборник А.П. Чехова «В сумерках» в литературной критике конца XIX века	155
Переход О.Б. К вопросу об имянаречении героев повести Н.С. Лескова «Гора»	160
Приступа Е.Д. Использование литературно-критического наследия К.И. Чуковского при изучении монографической темы «Н.А. Некрасов в 10 классе средней школы»	164
Приступа Н.Н. К вопросу о происхождении кредитных номинаций в древнерусском языке	170
Пукета В.З. Художественный мир цикла «Бедные родственники» Л. Улицкой	175
Раковская Н.М. Жанровое своеобразие литературной критики Ап. Григорьева	177
Романовская И.В. Рецепция творчества А. Платонова в Швеции: жанровый аспект	182
Садко Л.М. Совершенствование учебно-методического обеспечения образовательного процесса для иностранных учащихся: электронное учебное издание «история зарубежной литературы XX века»	186
Семенова А.В. Героический пафос в поэме М.М. Хераскова «Россияда»	189

Сенькевич Т.В. Стратегии жанрового развития русской литературы в научных исследованиях преподавателей кафедры теории и истории русской литературы Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина	194
Симонова Т.Г. Жанровая трансформация русской мемуарной прозы в литературе XX в.	200
Слесарева Т.П. Репрезентация образа Мадонны в литературе и искусстве.....	205
Спиридонова И.А. Память жанра в военных рассказах А.П. Платонова	211
Сподарец Н.В. Теоретико-методологический базис жанровой идентификации поэтических текстов Серебряного века.....	215
Stelingowska B. Kłamstwa, pozory i fałsz w zachowaniach bohaterów powieści <i>Anna Karenina</i> Lwa Tołstoja	220
Трофимова Е.И. Институт как жанровая основа автобиографических повестей Лидии Чарской.....	224
Фокина С.А. Интерпретационный потенциал детской литературы, ориентированной на жанровую модель сказки	230
Цыбакова С.Б. Казка «Начное падарожжа» ў ідэйна-мастацкім кантэксте творчасці Анатоля Бароўскага	234
Чернова М.М. Жанровый синтез как стилеобразующий феномен в литературной сказке Сергея Козлова.....	239
Шелоник М.И. Тенденции к романизации в творчестве А.П. Чехова (к вопросу о жанровых поисках писателя).....	243
Шинкарук О.В. «В списках не значился» Б. Васильева: интерпретация героического и трагического	248
Яницкая А.Ю. Средства выражения эмоционального состояния и чувства в романе Л.Н. Толстого	252
Янчук Е.М. Особенности звуко-слухового восприятия Марины Цветаевой	255