



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А.С. ПУШКИНА

ММ

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВОПРОСЫ АКСИОЛОГИИ,
ПОЭТИКИ И МЕТОДИКИ**

*Материалы IV Международной
научно-практической конференции*

Москва
2024

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А. С. ПУШКИНА

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВОПРОСЫ АКСИОЛОГИИ,
ПОЭТИКИ И МЕТОДИКИ**

*Материалы
IV Международной научно-практической
конференции*

Москва
2024

УДК 821.161.1

ББК 84 (2)

Р 89

*Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина.
Протокол № 8 от 3 марта 2023 года.*

Рецензент:

А. А. Соломонова, кандидат педагогических наук, доцент, декан филологического факультета ФГБОУ ВО «Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина»

Статьи печатаются в авторской редакции. Ответственность за содержание и корректность заимствований несут авторы статей.

Р 89 Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики. Материалы IV Научно-практической конференции (03 марта 2023 г.) [Электронное издание] / редколлегия: А. В. Пашков, И. С. Леонов. – Москва : Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2023. – 411 с.

ISBN 978-5-98269-328-0

Конференция «Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики» посвящена актуальным аспектам диалога культур, взаимосвязи литературных традиций, поэтике и ценностным проблемам в произведениях классических и современных авторов. В издании также представлены материалы, посвященные вопросам восприятия и продвижения русской литературы в полилингвальном мире, изучению поэтики художественных текстов и методики работы с ними в иноязычной аудитории.

УДК 821.161.1

ББК 84 (2)

ISBN 978-5-98269-328-0

© Коллектив авторов, 2024

© Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2024

Содержание

МАТЕРИАЛЫ ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ

Т. К. Савченко

«...НА ПЕРЬЯ РАЗОДРАЛИ КРЫЛЬЯ»:
СТИХОТВОРЕНИЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «БРЮСОВУ» 12

Н. В. Кулибина, Е. Н. Ковальская

УРОКИ ЧТЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ РУССКОЙ ШКОЛЕ
(на примере школы «Матрешка», Швейцария) 18

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И МЕТОДИКИ

О. Р. Миннуллин

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В СВЕТЕ АКСИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА
К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ 25

Я. А. Юферева

ПРИНЦИПЫ ОТБОРА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ В СИСТЕМЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ
ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ 33

Н. А. Зайцев

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МИФ В ПИСЬМАХ Н. А. ПОЛЕВОГО 40

Е. В. Бублик, П. В. Юсенко

ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В КОМЕДИЯХ ЕКАТЕРИНЫ II 45

А. В. Ткаченко

ДЕРПТСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА ЯЗЫКОВА 51

Нгуен Чань Лыонг

ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В НОЧНОЙ ПОЭЗИИ А. А. ФЕТА 60

Е. В. Кречина, Е. С. Башкина

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ ТИПАЖЕЙ
НА УРОКАХ РКИ (НА ПРИМЕРЕ «ЧУДИКОВ» В. М. ШУКШИНА) 65

Е. А. Первунинских

ТРАДИЦИИ ЧЕХОВСКОГО ФУТЛЯРА
В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «ЧАГИН» 71

**ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

А. Г. Волкова

ФЕНОМЕН ВИЗУАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ РАННЕГО БЛОКА:
ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА 77

Э. Коста

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ НАДИИ КАМПАНА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ 82

Е. С. Тихомирова

ЛЮБОВЬ ГЛАЗАМИ ИТАЛЬЯНЦЕВ И РУССКИХ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ А. В. АМФИТЕАТРОВА «В СТРАНЕ ЛЮБВИ») 88

В. В. Копылова

БОСХИАНСКИЙ МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС
В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО 92

М. М. Некрасова

ФРАНЦУЗСКИЕ МУЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «ВЕЧЕР У КЛЭР» И «ЭВЕЛИНА И ЕЕ ДРУЗЬЯ») 97

Е. Г. Июльская, Д. Н. Фатеев

ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПЕЛЕВИНА
«А НИТОЧКИ РВУТСЯ, УХОДЯТ ПЕЧАЛИ...» 102

Д. Н. Фатеев, Д. А. Кирик

КАТАРСИС КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ
СТИХОТВОРЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ПЕЛЕВИНА 109

Д. Н. Фатеев, В. Н. Селиванова

ОБРАЗ КОТА В ПОЭЗИИ А. С. ПЕЛЕВИНА 116

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВЗГЛЯД ИССЛЕДОВАТЕЛЯ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ**

Д. О. Михайлов

СПОСОБЫ РАСКРЫТИЯ ПСИХОЛОГИИ ГЕРОЕВ
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» 124

В. Г. Маркунина

СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МУЖСКИХ ОБРАЗОВ
РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» 128

Ли Юньчжу

ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
И ТВОРЧЕСТВЕ ЛУ СИНЯ 134

А. Ю. Федорова

РОЛЬ ДЕТАЛИ В РАСКРЫТИИ ХАРАКТЕРОВ ГЕРОЕВ
В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 138

Н. Б. Цыганкова

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО РОМАНА А. В. ИВАНОВА «ПСОГЛАВЦЫ»
КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ ТРЕХМИРИЯ В ТЕКСТЕ 142

Л. Сривастава

АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А. ГОРОДНИЦКОГО «СТАРЫЙ ПУШКИН» 146

К. Ю. Пеняйкина

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И ИНТЕРПРЕТ
Б. АКУНИНА: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ. 150

Д. А. Винокурова

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕТСКОЙ ЖЕСТОКОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ
(СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНОВ
В. К. ЖЕЛЕЗНИКОВА «ЧУЧЕЛО» И У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ») . . . 156

А. С. Киржеманова

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖЕНСКОЙ ЛЖИ
В ПОВЕСТИ Л. УЛИЦКОЙ «СКВОЗНАЯ ЛИНИЯ» 162

ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**В. Гаврич**

ПОЭТИКА ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В РУССКОЙ И СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
«ПЛАЧ ЯРОСЛАВНЫ» И «СМЕРТЬ МАТЕРИ ЮГОВИЧЕЙ» 167

Г. В. Меркулов

ПУТИ РУССКОГО ПРАВЕДНИКА И ИХ ДУХОВНЫЕ ПОИСКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА 172

М. А. Потапова

ХРИСТИАНСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА ПОЭТА
В ЛИРИКЕ Я. П. ПОЛОНСКОГО 178

Ю. В. Петряева

НРАВСТВЕННОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ДОСТОЕВСКОГО И Л. АНДРЕЕВА 186

А. А. Чикина

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ ДАНТЕ
«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» И ПОВЕСТИ Ю. ВОЗНЕСЕНСКОЙ
«МОИ ПОСМЕРТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ» 194

РОССИЯ – ЗАПАД – ВОСТОК: ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ**С. Н. Травников, Е. К. Петривняя, Е. Г. Июльская**

РУССКАЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В ПОВЕСТИ-СКАЗКЕ Н. М. КАРАМЗИНА
«ПРЕКРАСНАЯ ЦАРЕВНА И СЧАСТЛИВЫЙ КАРЛА» 203

А. С. Курицына

КОНФЛИКТ ЧЕЛОВЕКА И БОЖЕСТВА
НА ПРИМЕРЕ ТРАГЕДИИ ЕВРИПИДА «ВАКХАНКИ» 212

М. В. Миненкова

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ АНТИЧНЫХ МОЙР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. . . . 217

С. С. Забелина

АРХЕТИП ТРИКСТЕРА: ОТ МИФОВ И ЛЕГЕНД
ДО СОВРЕМЕННОГО ФЭНТЕЗИ 222

В. П. Ковалевская

КОНЦЕПЦИЯ СУДЬБЫ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТАХ
ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ, О ПОХИЩЕНИИ ПЕРСЕФОНЫ
И В РОК-ОПЕРЕ «ОРФЕЙ» ОЛЬГИ ВАЙНЕР 228

Д. А. Гапонова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОГО ОБРАЗА ПСИХЕИ
В ПОЭМЕ И. Ф. БОГДАНОВИЧА «ДУШЕНЬКА» 234

- Л. Д. Вартанян, К.-Д. Маляр**
ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ И ПРОБЛЕМАТИКИ
ПЕРЕВОДА А. С. ПУШКИНА НА РУМЫНСКИЙ ЯЗЫК
(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЧЕРНАЯ ШАЛЬ») 239
- Д. А. Красюк**
ЦВЕТА В НАЗВАНИИ РОМАНА СТЕНДАЛЯ «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»
КАК СИМВОЛЫ СУДЬБОНОСНОГО ВЫБОРА ГЕРОЕВ 243
- Е. М. Леонова**
ЭСТЕТИКА БЕЗОБРАЗНОГО В РОМАНАХ ВИКТОРА ГЮГО
И В КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА 249
- Е. М. Леонова**
АРХИТЕКТОНИКА ПРЕИСПОДНЕЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 256
- Д. А. Пикулина**
ОБРАЗ ГОРОДА В ПЬЕСЕ «МУХИ» ЖАН-ПОЛЯ САРТРА 264
- Ю. В. Петряева**
ДЕКОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ И СИМВОЛИЗМ
КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ТЕХНИКИ
В ПРОЗЕ ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 268
- Е. А. Прихода**
ТВОРЧЕСТВО Б. Л. ПАСТЕРНАКА В ВОСПРИЯТИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА . . . 274
- Д. А. Давыдова**
ВОСПРИЯТИЕ РОССИИ И РУССКОЙ ДУШИ В РОМАНАХ ДЖ. ОЛДРИДЖА . . . 280
- А. Е. Хак**
ОБОЖЕСТВЛЕНИЕ ЛИДЕРА В ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ РИЧАРДА БАХА
«ЧАЙКА ПО ИМЕНИ ДЖОНАТАН ЛИВИНГСТОН» 285

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА СЕГОДНЯ

- Е. К. Петриеня**
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННЫХ ПОДРОСТКОВ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ
ИРИНЫ ДЕГТЯРЕВОЙ «ЦВЕТУЩИЙ РЕПЕЙНИК» 291
- М. А. Денисова**
КУЛИНАРНЫЙ РЕЦЕПТ КАК КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ) 299
- А. А. Палетина**
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО
В СКАЗКЕ Э. Т. А. ГОФМАНА «ПЕСОЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК» 305

В. А. Нерослова

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ
 В СКАЗКЕ Х. К. АНДЕРСЕНА «СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ СОЛДАТИК» 311

Е. И. Кондрашова

ТЕМА ВОСПИТАНИЯ В РОМАНЕ НАРИНЭ АБГАРЯН «МАНЮНЯ» 316

Л. В. Мудрова

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ПОВЕСТИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ
 ЖАННЫ БОЧМАНОВОЙ «ЗА НЕДЕЛЮ ДО КАНИКУЛ» 320

Е. В. Анохина

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПОВЕСТИ
 А. КАШУРЫ «МОИ СОСЕДИ СОКОЛЫ» 325

А. С. Старкова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ДЕТСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ
 В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Е. БАСОВОЙ
 «НАША ЗЕМЛЯ – ДЫШИТ. ЗАМЕТКИ О СЕВЕРЕ» 329

В. В. Курапова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ
 АЛЕУТСКОГО ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПОВЕСТИ
 АНАСТАСИИ СТРОКИНОЙ «КИТ ПЛЫВЕТ НА СЕВЕР» 336

Е. С. Лысенко

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ПОВЕСТИ
 ОЛЬГИ ЗАМЯТИНОЙ «РОМАН С ЧИТАТЕЛЕМ» 341

В. А. Иванова

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЭСКИМОСОВ В ПОЭТИКЕ
 ПОВЕСТИ Е. В. РУДАШЕВСКОГО «ПОЖИРАТЕЛЬ ИЩЕТ БЕЛУЮ СОВУ» 347

**ПУТИ ПРАКТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ
 «КОНЦЕПЦИИ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ
 И ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ ГРАЖДАНИНА РОССИИ»**

Иеромонах Макарий (Маркиш)

КТО СКАЗАЛ ПРАВДУ? 353

Д. Н. Коробейник

«ПТИЧКА» А. С. ПУШКИНА КАК БЛАГОВЕЩЕНСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ. . . . 355

Монахиня Иоанна (Сизикова)

ОПЫТ РАБОТЫ ВОСКРЕСНОЙ ШКОЛЫ ПРИ НИКОЛЬСКОМ ЖЕНСКОМ
 СТАВРОПИГИАЛЬНОМ МОНАСТЫРЕ В СЕЛЕ ШОСТЬЕ 359

А. А. Зими́на

ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ И ОБРАЗА
РУССКОГО БОГАТЫРЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. КРОНГАУЗА
И М. БУРАС «ВЫШЕ НЕКУДА! НОВОГОДНЯЯ СКАЗКА») 362

Протоиерей Алексей Моисеев

ИНТЕГРИРОВАННОЕ ЗАНЯТИЕ «СВЯТЫЕ. ВОСПОМИНАНИЕ СВЯТЫХ
ПО ЧИНАМ СВЯТОСТИ В ХОДЕ СОВЕРШЕНИЯ ПРОСКОМИДИИ» 366

Е. Ф. Тепло́ва

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ НА УРОКАХ ОРКСЭ
КАК СРЕДСТВА РАЗВИТИЯ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ СФЕРЫ
ЛИЧНОСТИ УЧАЩИХСЯ 372

Монахиня Афана́сия (Климова)

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПЕВЧЕСКИМ КРУЖКОМ
И ПЕВЧЕСКИМИ КУРСАМИ В ВИДЕ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИ ХРАМЕ 378

Е. Н. Подосено́ва

СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА КАЙТАНДЖЯН:
МУЗЫКАНТ, ПЕДАГОГ, ХРИСТИАНКА 381

Инокия́я Евфа́лия (Благушина)

«ИСТОРИЧЕСКИЙ ЧАЙ» 386

Ф. М. Коробейник

ПОНЯТИЯ «ВОЛОНТЕРСТВО» И «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЛОНТЕРСТВО».
ПРИНЦИПЫ ВОЛОНТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 389

**ПОЛИКОДОВЫЕ ТЕКСТЫ СУБКУЛЬТУР:
РЕЦЕПЦИЯ И СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ**

Е. А. Кравченко́ва

МАКСИМЫ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В РУССКОЙ РЭП-КУЛЬТУРЕ 392

Е. О. Сиразетди́нова

АВАНГАРДНОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ М. Ю. ЕЛИЗАРОВА 399

Е. Ю. Чернико́ва

МОТИВ СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»
НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА «ЗОВ КРОВИ» 404

**МАТЕРИАЛЫ
ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ**

«...НА ПЕРЬЯ РАЗОДРАЛИ КРЫЛЬЯ»: СТИХОТВОРЕНИЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «БРЮСОВУ»

В статье анализируется стихотворение Б.Л. Пастернака «Брюсову» (1923), занимающее видное место в ряду таких стихотворений- посланий автора, как «Мейерхольдам», «Борису Пильняку» и др. Подчеркивая – в том числе мотивом вины и покаяния – свое отношение к нему как к высокоочтиму Учителю, Пастернак вместе с тем высвечивает не только огромную роль Брюсова в литературной жизни страны, но и двойственность его позиции этих лет, а главное – его трагическое одиночество.

Ключевые слова: Валерий Брюсов; Борис Пастернак; Владимир Маяковский; стихотворение «Брюсову»; мотив вины и покаяния.

Тема, заявленная в названии статьи, уже привлекала внимание исследователей [7, с. 116–128], однако не все ее стороны оказываются к настоящему времени достаточно освещенными. Итак, Валерий Брюсов – единственный из крупных поэтов, лидер ведущего литературного направления в поэзии Серебряного века, кто продолжал оставаться ключевой фигурой и в советской литературе, занимая ответственный пост, в том числе выступая и в роли цензора. Многие в эти годы перестали видеть в Брюсове поэта, – но не Пастернак.

Поэтов связывали давние отношения. Брюсов явился автором отзыва на первую книгу Пастернака «Близнец в тучах» (1914). В брюсовской рецензии на первый сборник стихов Всероссийского союза поэтов (ВСП) с названием без затей «СОПО <Союз поэтов>: 1-й сб. стихов» (январь 1922) «самыми интересными из молодых московских поэтов» называются Есенин, Маяковский, Пастернак [4, с. 251]. При этом, по наблюдениям Цветаевой, именно Пастернак явился героем «последней и жесточайшей ревности» Брюсова [8, с. 204]. В этом плане утверждение некоторых исследователей (в частности, Л.В. Занковской) о том, что Брюсов «относился к его <Пастернака> музе сдержанно» [3, с. 266], представляется несостоятельным.

В начале 1920-х Пастернак служит в комиссии при Наркомпросе по охране частных библиотек и коллекций, возглавляемой Брюсовым. Поэты нередко встречаются на литературных вечерах, на которых неизменно

председательствовал Брюсов. «Всех погладил по головке, как заботливый папаша» [6, с. 242–252], – передает очевидец смысл брюсовского вступительного слова на одном из вечеров современной поэзии (февраль 1921, Политехнический музей).

Когда Пастернак вспоминает в очерке «Люди и положения»: «Я имел случай и счастье знать многих старших поэтов, живший в Москве...», этот перечень он открывает именем Брюсова [5, т. 4, с. 311]. По страницам пастернаковских писем Брюсову рассыпано немало его оценок творчества писателя, многие из которых носят следы благоговейного к нему отношения. «Если у индивидуальности есть лицо.., – обращается Пастернак к Брюсову в письме от 15 августа 1922 г., – <...> таким лицом в сфере моих художественных, артистических, мужественно творческих чувствований, в сфере ощущения поэта в себе – являетесь Вы». И добавляет: «Это трудно объяснить, Валерий Яковлевич...» [5, т. 5, с. 132].

«Брюсову» Пастернака создано в 1923 (в связи с юбилеем В.Я. Брюсова). В творчестве автора оно по-своему уникально: Пастернак практически не писал юбилейных стихов (придерживаясь призыва близкого ему по духу Маяковского «Не юбилейте!», хотя тогда еще не мог его знать).

В своей статье «Пастернак и Брюсов: К истории отношений» (1977) Е. Пастернак излагает обстоятельства, в которых проходили торжества, посвященные пятидесятилетнему юбилею Брюсова. С одной стороны, это безусловное парадное торжество, с другой – оно сильно омрачено весьма неприятным инцидентом: за несколько дней до брюсовского юбилея президиум ВЦИК отклоняет предложение А.В. Луначарского (выдвинутое от имени Наркомпроса) о присвоении Брюсову звания «народный поэт Республики» (звания, которого ранее с почетом удостоен Демьян Бедный) и награждении его орденом Трудового Красного Знамени. Инициатором протестной кампании, публикуящем протесты нескольких партийных советских писателей на страницах редактировавшейся им газеты «Вечерняя Москва», являлся видный напостовец Борис Волин.

Торжественный вечер, посвященный пятидесятилетнему юбилею Брюсова, проходит в Большом театре 17 декабря 1923 г. На нем и выступает Пастернак со своим стихотворением. Уже самое начало произведения («Я поздравляю вас, как я отца / Поздравил бы при той же обстановке...») и его предпоследняя строфа («О, весь Шекспир, быть может, только в том, / Что запросто болтает с тенью Гамлет») включает пастернаковский текст в высокую мировую литературную традицию. Ссылаясь на публикацию Е. Пастернак, Л. Флейшман справедливо говорит о «парадоксальной генеалогии» Пастернака: его обращение к Брюсову как к отцу и разговор Гамлета с тенью переключается с ответной речью Брюсова на вечере в Государственной академии художественных наук.

Пастернак подчеркивает вынужденную, насильственную, не зависящую от самого Брюсова двойственность его позиции этих лет, а главное – его трагическое одиночество в послереволюционной литературе, особенно обострившееся в ходе напостовской обструкции:

Вас чествуют. Чуть-чуть страшит обряд,
Где вас, как вещь, со всех сторон покажут
И золото судьбы посеребрят,
И, может, серебрить в ответ обяжут.

Что мне сказать? Что Брюсова горька
Широко разбежавшаяся участь?
Что ум черствеет в царстве дурака?
Что не безделка – улыбаться, мучась?

<...>

Так запросто же! Дни рожденья есть.
Скажи мне, жизнь, что ты к нему желала б?
Так легче жить. А то почти не снести
Пережитого слышащихся жалоб [5, т. 3, с. 244–245].

Трагическое одиночество Брюсова чувствуется и на его юбилейных торжествах – и это ощущение Пастернака от брюсовского юбилея разделяли тогда многие из его окружения, в том числе Маяковский и Л. Брик. В своих воспоминаниях Брик также подчеркивает бросавшееся в глаза всем, кто сидел тогда в зале, одиночество Брюсова «на огромной сцене»: «... Помнится, Брюсов один на огромной сцене. Нет с ним никого из соратников – ни Бальмонта, ни Белого [Белый возвратится в советскую Россию в 1923 г. – Т.С.], ни Блока, никого. Кто умер, а кто уехал из Советской России <...> Маяковский вдруг наклонился ко мне и торопливым шепотом сказал: “Пойдем к Брюсову, ему сейчас очень плохо”. Помнится, будто идти было очень далеко, чуть ли не вокруг всего театра. Мы нашли Брюсова, он стоял один, и Владимир Владимирович так ласково сказал ему: “Поздравляю с юбилеем, Валерий Яковлевич!” Брюсов ответил: “Спасибо, но не желаю Вам такого юбилея”» [2, с. 353]. «За исключением официального слова наркома <Луначарского> не было заслуженных поэтом приветствий», – отметит присутствовавший на вечере Н.Н. Асеев [1, с. 181].

Подобная «юбилейная» ситуация в советской литературе повторится спустя шесть с небольшим лет – уже в связи с творческой выставкой «20 лет работы Маяковского». Проигнорированная вниманием советской общественности, она высветила трагическое одиночество уже другого большого художника. Слова Брюсова «... не желаю Вам такого юбилея”» [2, с. 353] в отношении Маяковского оказались пророческими.

Определение гражданского стиха как «сонного» в «Брюсову» Пастернака перекликается со смыслом его стихотворной дарственной надписи

Маяковскому на книге «Сестра моя – жизнь» (1922) – о необходимости «терапевтического» возвращения «гнева» в поэзию Маяковского [5, т. 3, с. 134]. Собственно, и к Брюсову вполне можно отнести две ее строфы:

Вы заняты нашим балансом,
 Трагедией ВСНХ,
 Вы, певший Летучим голландцем
 Над краем любого стиха!
 Я знаю, ваш путь неподделен,
 Но как вас могло занести
 Под своды таких богаделен
 На искреннем вашем пути? [5, т. 4, с. 338]

Современникам Брюсов представлялся «сухим, деловитым, о чем ни заговорит, сейчас библиографию приведет» [9, с. 173]. Отмечая: Брюсов «... работает над стихами каждый день, в определенные часы, правильно и регулярно. Он гордится этим, как победой над темной стихией души», И.Г. Эренбург сравнивает брюсовский талант с «машиной, действующей безошибочно во всякое время и при всякой температуре» [9, с. 174]. Дисциплинарную строгость Брюсова-учителя подчеркивает и Пастернак, при этом акцентируя новаторство мэтра и его учеников:

...Что вы дисциплинировали взмах
 Взбешенных рифм, тянущихся за глиной,
 И были домовым у нас в домах
 И дьяволом недетской дисциплины?

Что я затем, быть может, не умру,
 Что до смерти теперь устав от гили,
 Вы сами, было время, поутру
 Линейкой нас не умирать учили?

Ломиться в двери пошлых аксиом,
 Где лгут слова и красноречье храмлет?.. [5, т. 3, с. 244–245]

Лирический герой Пастернака остро ощущает чувство вины за невольную жестокость учеников – в том числе свою собственную – по отношению к Учителю: «... *И мы на перья разодрали крылья*». Слово «перья» используется в качестве омонима: *перья* пишущих ручек – и *перья* птичьего крыла. Птица с разодранными крыльями (т. е. птица бескрылая) лететь не может: здесь поэт косвенно говорит о драматической в судьбе Брюсова послереволюционных лет подмене художественного творчества общественно-идеологической деятельностью. Особую роль Брюсова Пастернак видит в «реабилитации» им гражданского стиха:

...Сонному гражданскому стиху
 Вы первый настезь город дверь открыли,
 И ветер смел с гражданства шелуху...

Авторская правка в стихотворении незначительна. В строке «...*Спящему* гражданскому стиху...» Пастернак заменяет первое слово на *сонному*, таким образом, несколько смягчая свое определение гражданского стиха [5, т. 2, с. 688]. Напротив, получает иное звучание – более сильное – прежняя строка «А мы на перья разорвали крылья?». В окончательной редакции (1926) Пастернак заменяет союз *а* на *и* (т. е. снимает вопросительную интонацию), а самое главное – глагол *разорвали* заменяет более выразительным *разодрали* [5, т. 2, с. 688]. Таким образом, строка теперь звучит утвердительно, продолжая предыдущую: «...И мы на перья разодрали крылья».

Подчеркивая – в том числе и мотивом вины – свое отношение к Валерию Брюсову как к высокочтимому Учителю, Пастернак высвечивает его огромную роль в литературной жизни страны.

Литература

1. Асеев Н.Н. Советская поэзия за шесть лет // Вопросы литературы. 1967. № 10. С. 178–184.
2. Брик Л.Ю. Чужие стихи. Глава из «Воспоминаний» // В. Маяковский в воспоминаниях современников / Вступ. ст. З.С. Паперного, сост., подгот. текстов и прим. Н.В. Реформатской. М.: ГИХЛ, 1963. С. 328–354.
3. Занковская Л.В. «Большое видится на расстояньи...»: С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак. М.: [Б. и.], 2005. 291 с.
4. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: В 5 т. Т. 3. Кн. 1 / Сост. В.А. Дроздов и А.Н. Захаров. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 476 с.
5. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1992.
6. Поршнева Г.И. Книжная Москва в 1921 году (Из дневника) // Книга. Исследования и материалы. М.: ТЕРРА, 1995. Вып. 71. С. 242–252.
7. Савченко Т.К. «Золото судьбы»: Есенин и Пастернак – Валерию Брюсову // Сергей Есенин и современность: Сб. научных трудов. М.–Константиново – Рязань, 2015. С. 116–128.
8. Цветаева Марина. Проза. New York: Изд-во им. Чехова, 1953. 410 с.
9. Эренбург Илья. Портреты русских поэтов / Подгот. изд. А.И. Рубашкина. СПб.: Наука, 2002. 352 с.

Т. К. Savchenko

«...WINGS WERE TORN ON FEATHERS»: POEM BY B.L. PASTERNAK «BRYUSOV»

The article analyzes the poem by B.L. Pasternak «Bryusova» (1923), which occupies a prominent place in a number of such poems-messages of the author as «Meyerhold,» «Boris Pilnyak,» etc. Emphasizing – including the motive of guilt – his attitude towards him as a highly respected Teacher, Pasternak at the

same time highlights not only Bryusov's huge role in the literary life of the country, but also the duality of his position of these years, and most importantly – his tragic loneliness. 17

Keywords: Valery Bryusov; Boris Pasternak; Vladimir Mayakovsky; poem «Bryusov»; motive of guilt and repentance.

Н. В. Кулибина

*доктор педагогических наук, профессор Государственного института
русского языка им. А. С. Пушкина*

Москва, Россия

NVKulibina@pushkin.institute

Е. Н. Ковальская

*соискатель Государственного института русского языка
им. А. С. Пушкина, преподаватель Русской школы «Матрешка»*

Берн, Швейцария

e.kovalskaja@gmail.com

УРОКИ ЧТЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ РУССКОЙ ШКОЛЕ (на примере школы «Матрешка», Швейцария)

В статье описан опыт применения ресурсов Интерактивного авторского курса «Уроки чтения – праздник, который всегда с тобой» на занятиях с детьми-билингвами второго класса русской зарубежной школы «Матрешка» (Швейцария, Берн).

Ключевые слова: дети-билингвы, уроки-чтения, художественная литература.

Живущие за рубежом дети-билингвы, в семьях которых звучит русская речь, в той или иной мере владеют навыками устного речевого общения, тогда как умения чтения и письма у них не сформированы или сформированы недостаточно. В связи с чем первоочередной задачей, которая решается на занятиях русской зарубежной школы является обучение письменной речи.

Важным условием эффективности обучения чтению являются, как показывает опыт, художественные тексты русских писателей, способные вызвать у юных читателей внутренний мотив читательской деятельности, прежде всего те тексты, которые читают их сверстники в России [1, 2].

Учитель может самостоятельно подготовить для занятия методическую разработку стихотворения, рассказа или сказки или воспользоваться материалами электронного образовательного ресурса Института Пушкина – Интерактивного авторского курса «Уроки чтения – праздник, который всегда с тобой» <https://ac.pushkininstitute.ru/course1.php>. Сценарий цифрового урока чтения содержит все необходимое для проведения занятия, однако преподаватели нередко, как показывают материалы раздела «Практика применения», проявляют творческую инициативу и предлагают собственные решения с учетом конкретных условий учебного процесса. В настоящей статье описывается опыт использования уроков чтения Института Пуш-

кина на занятиях с учащимися русской зарубежной школы «Матрешка» (Швейцария, Берн).

Школа «Матрешка», образовательный и сертификационный центр, основана с 2002 года в кантоне Цюрих, в Женеве в 2005, в Цуге в 2011 и в Берне в 2018 <https://matrjoschka.ch/>. Начиная с 2006 года, школы во всех кантонах получили статус HSK – Heimatische Sprache und Kultur – родной язык и культура. С марта 2016 года школа стала официальным членом «Сети ассоциированных школ ЮНЕСКО» в Швейцарии. «Матрешка» является школой-партнером Государственного института Русского языка им. А. С. Пушкина. Начиная с 2016 года на базе образовательного центра «Матрешка» успешно проходит экзаменационное тестирование для детей-билингвов, а также для детей и взрослых по русскому языку как иностранному (РКИ).

В Швейцарии все дети с рождения находятся в условиях родного языка – местного швейцарского диалекта немецкого языка (швейцарского немецкого), который значительно отличается от классического варианта немецкого языка. В швейцарской школе все предметы преподаются на классическом немецком языке, с третьего класса начинается изучение второго обязательного кантонального языка (французского), с пятого класса – английского (обязательно), с восьмого класса факультативно изучается итальянский (один из четырех государственных языков). В школе «Матрешка» учатся дети из билингвальных семей, которые посещают русскую школу с игровой группы, и ко второму классу изучают русский не менее четырех лет.

Ученикам второго класса был предложен увлекательный рассказ А. Б. Раскина «Как папа отомстил немецкому языку» из серии «Как папа был маленьким». Ученики познакомятся с «маленьким папой», когда он учился в школе. «Маленький папа» не любил посещать уроки немецкого языка и решил ему отомстить.

Рассказ короткий современный, несложный сюжет, и даже с немецкими словами, значение которых понятно детям, что является вдохновляющей «зацепкой», благодаря им в урок вносится элемент веселья.

Проведение урока четко соответствовало сценарию, предложенному в интерактивном онлайн-уроке чтения по этому рассказу из авторского курса Н.В. Кулибиной https://ac.pushkininstitute.ru/storage/KakPapa_prep/index.htm, за тем исключением, что у детей не было доступа... к цифровой версии урока и печатному тексту. Предлагая начать с аудирования, педагог выбрал более легкий вариант для детей-билингвов. Был переписан в учительскую тетрадь как сам текст рассказа, так и все варианты вопросов и ответов к нему, включая комментарии автора курса чтения, а также подготовлены на отдельных листах необходимые иллюстрации, использованные в цифровом уроке.

Предтекстовая работа

Сведения об авторе носят ознакомительный характер, лишь имя и тот факт, что писатель создал целую серию смешных рассказов про маленького

папу, про себя, ведь все папы когда-то были маленькими, шалили, и с ними происходили разные поучительные и веселые истории. После первых вопросов «Понятно ли название рассказа... и знаете ли вы значение глагола «отомстить»?» ученики решили, что у них не урок, а «викторина по чтению и заодно по русскому языку». Ведь прозвучало слово «глагол», а «оно же на уроке русского проходится». В таком формате и было решено продолжить. Вовлеченность в урок и внимание детей были безупречны. Что весьма удивительно.

Объяснив правила «урока-викторины», педагог попросил детей представить, о чем же будет рассказ? Дети самостоятельно установили очередность, кто за кем отвечает. Каждый объяснил, что, по его мнению, означает глагол «отомстить», но ни одного верного ответа не прозвучало. Единогласно было решено немедленно приступить к чтению рассказа, чтобы узнать, что же значит это слово: «А как еще узнать, про что там сказано?»

Притекстовая работа

В соответствии со сценарием цифрового урока работа над текстом идет небольшими фрагментами, благодаря чему ученики не успевают осознать, что чего-то не поняли: урок построен таким образом, что сразу же следуют вопросы, пояснения, поощрения и возникает немедленная вовлеченность детей в познавательный процесс только что прочитанного фрагмента.

Уже после первого фрагмента было очевидно, что такой формат урока не только дисциплинирует детей, но и мотивирует к внимательному слушанию и размышлению.

Каждый прочитанный учителем фрагмент вовлекал детей в историю с «маленьким папой». Все ученики хотели отвечать и во время ответов дети демонстрировали блестящую память. Верный выбор таких слов, как «чистописание», «нарядная», «склонение», «спряжение», «прятаться на чердаке», «сожаление», «раскаяние», «выражение», показал, насколько сосредоточенно ученики следили за сюжетом заинтересовавшего их рассказа.

Единственный вопрос вызвал затруднение, «а что же решил маленький папа?» Педагог предложил готовые варианты ответов, и дети единогласно выбрали верный ответ. Нуждается в осмыслении, обдумывании тот факт, что, выбрав правильный ответ, никто из детей не смог прокомментировать, почему они так считают. Но, отвечая на этот же вопрос при предложенных учителем вариантах ответа, дети смогли, размышляя вслух, объяснить, почему они так решили.

Послетекстовая работа

После того, как рассказ был прочитан до конца, ученикам был задан вопрос: «Надеюсь с вами такая история не случится?» Все дети ответили, что они учат языки и уже все говорят на двух или трех языках.

– «Вот только с русским пока тяжело».

Далее прозвучал вопрос от детей, который педагог не слышал ни разу за все время работы с ними:

– **А можно дома этот рассказ почитать с мамой?** Может, когда она была «маленькой мамой», она тоже «шпацирен делала, поэтому и путает немецкий, а английский совсем не знает».

Домашнее задание

На домашнем задании хотелось бы остановиться подробно.

Учителя зарубежных школ сталкиваются с нежеланием детей выполнять домашнюю работу. Это ситуация стала восприниматься как данность. Чем старше становится ученик, тем менее усердно он относится к выполнению уроков русского языка дома.

В швейцарской начальной школе уроков не задают, детям не привит навык учиться самостоятельно в домашних условиях. Лишь после пятого класса появляется больше учебной загруженности. И если в русской школе, с предметом «русский язык» ситуация чуть лучше, письменные домашние задания худо-бедно выполняются, то заданиями по чтению пренебрегают вовсе. За очень редким исключением.

После нашего урока про «маленького папу» каждый ученик получил текст рассказа для домашнего самостоятельного чтения или чтения совместного с родителями, а также детям были даны следующие задания:

- рассмотреть рисунок с изображением маленького папы и написать, что же на этом рисунке не так;
- представить и записать (как смогут) впечатления учительницы немецкого языка от новой школы, новых учеников и учениц;
- проиллюстрировать глагол «шпацирен»: нарисовать самим или подобрать картинки в интернете, иллюстрирующие, обозначающие его разные значения;
- разгадать кроссворд.

Кроссворд из Приложения «Школьные истории» к интерактивным урокам чтения составлен по двум рассказам. Второй рассказ – «Разрешите пройти!» В. В. Голявкина. Этот рассказ не был пройден на уроке в классе. Но детям это не озвучивалось. Была любопытна реакция детей на этот факт.

В этот раз объем домашнего задания был большим. Обычно предлагается лишь перечитать материал, пройденный на уроке, и ответить на пару вопросов. Иногда подготовить пересказ текста.

На следующем уроке дети сразу озвучили, что «сегодня надо прочитать про «разрешите пройти», потому что не получается полный кроссворд разгадать». Письменные задания выполнены не были, но все нарисовали «глагол шпацирен». В интернете ничего не подбиралось, потому что «рисовать интереснее и быстрее». Вместо письменного описания рисунка с маленьким папой дети предпочли нарисовать и рассказать про него устно.

Впечатления учительницы от новой школы и нового класса проговорили устно. Этот вопрос можно смело отнести к послетекстовой работе, так как ответы на него были интересными и смешными, вовлеченность детей была абсолютной.

Все дети прочитали текст дома. Интересен факт, кто не смог читать, но торопился поделиться новыми достижениями по чтению, имитировал чтение, смотрел в текст и пересказывал маме то, что запомнил в классе на уроке. Вспомнив о том, что, знакомя детей с автором, педагог говорил, что «про маленького папу есть еще много интересных рассказов», дети попросили их почитать как можно скорее, «может вместо русского, лучше про папу, а может, есть и про маленькую маму?»

Выводы по первому занятию:

1. Урок по рассказу про маленького папу принят детьми с большим интересом и явился стимулом для того, чтобы читать дальше. Самостоятельно. Без учителя или в диалоге с ним.

2. Домашнее задание выполнено по собственной инициативе и с удовольствием.

3. Последующие уроки будут проходить с использованием проектора, демонстрирующего текст на большом экране в классе. Чтобы каждый ученик имел доступ к тексту, изображениям, выделенным словам и фразам, а также к чтению нужных фрагментов.

По итогам первого занятия можно сделать вывод, что и педагог, и дети заинтересованы в продолжении работы по авторскому курсу чтения тем более, что предложенных на сайте интерактивных уроков чтения по интересным текстам достаточно.

Следует отметить, что выбранный педагогом вариант предъявления сценария отличается от авторского, предложенного в Интерактивном курсе «Уроки чтения – праздник, который всегда с тобой»: чтение заменено на аудирование. И сам художественный текст, и весь комплекс заданий к нему даются учащимся на слух, однако в аудитории детей-билингвов такой подход на первом занятии можно считать оправданным. Как уже было сказано, навыки устной речи у билингвальных детей, как правило, развиты лучше, благодаря чему в процессе урока возникает меньше трудностей, и формируется положительный настрой, мотивирующий детей к продолжению занятий, что и показал описанный «эксперимент».

Оба вида речевой деятельности – чтение и аудирование – ориентированы на понимание: речь идет о формировании одной из важнейших компетенций владения языком (как родным, так и иностранным) [Общеввропейские... 2003], и в описанной ситуации при изменении канала восприятия речи неизменным остается направленность работы на «смысловое восприятие» текста (термин И.А. Зимней).

Уже сейчас можно сказать, что чтение неадаптированных, аутентичных художественных текстов по методике одного из авторов настоящей статьи [Кулибина 2015, 2022], безусловно, полезно, интересно и перспективно как для самих детей-билингвов, посещающих русские школы за рубежом, так и для педагогов этих школ, приобретающих новый профессиональный опыт.

Литература

1. Кулибина Н.В. Зачем, что и как читать на уроке. Методическое пособие для преподавателей русского языка как иностранного. СПб.: Златоуст, 2015.
2. Кулибина Н.В. Методика обучения чтению художественной литературы./ Монография. 3-е изд. М.: Флинта, 2022.
3. Общевропейские компетенции владения иностранным языком: Изучение, обучение, оценка. Департамент по языковой политике. Страсбург. М., 2003.

N. V. Kulibina

E. N. Kovalskaya

READING LESSONS IN A FOREIGN RUSSIAN SCHOOL (Using the example of the Matryoshka school, Switzerland)

The article describes the experience of using the resources of the Interactive author's course «Reading lessons – a holiday that is always with you» in classes with bilingual children of the second grade of the Russian foreign school «Matryoshka» (Switzerland, Bern).

Keywords: bilingual children, reading lessons, fiction.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ
И МЕТОДИКИ**

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СВЕТЕ АКСИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Общегуманитарные идеи, связанные с ценностным пониманием литературного художественного творчества, нуждаются в их поэтологической конкретизации. Необходимо прояснить пути сопряжения общих аксиологических установок в осмыслении литературы (в ее эстетической, нравственной, философской специфике и проч.) с задачами предметного анализа поэтики художественного текста.

Ключевые слова: аксиология, поэтика, ценностный подход, литературное произведение, А. Т. Твардовский.

Аксиологический анализ отдельного произведения, взятого в его целостно-смысловой завершенности, является одной из главных задач ценностно-ориентированного подхода к литературе. Понятия «ценности», «ценностного плана», «ценностной отнесенности», «ценностного конфликта» репрезентируют не только общегуманистический пафос понимания литературы, но способны быть и конкретными действенными инструментами поэтологического анализа произведения. Отдельные плодотворные идеи в этом русле неоднократно высказывались в работах крупных отечественных филологов минувшего столетия (М. М. Бахтина [1], Л. Я. Гинзбург [4], Б. О. Кормана [9], В. В. Кожинова [8]).

В аксиологическом аспекте в литературоведческой науке рассматривались различные уровни и компоненты художественного целого: проблемно-тематический уровень, отношения автора и героя, организация художественного мира, жанровый аспект произведения и вопрос принадлежности к тому или иному творческому методу (Н. К. Гей [3]), предметный мир [7], художественное время и пространство (М. В. Бочкина [2]), мифопоэтический план произведения (А. В. Филатов [11]) и др.

Однако важнейшей **задачей**, до конца не решенной современной наукой о литературе, является дальнейшее прояснение взаимообусловленности общей аксиологической теории литературного произведения (подробно об этом см. Миннуллин О. Р. [Введение в ценностно-онтологический подход...:

26 | структура проблемного поля]) и поэтики художественного текста в ее конкретности, максимальное их предметное *сопряжение*. О теоретической лакуне, существующей между философской эстетикой и поэтикой, еще сто лет назад писал М. М. Бахтин. В полемике с формалистами он указывает на зыбкость построения поэтики без фундаментальной философско-эстетической базы [1, с. 267]. В частности, на восполнение пробела между философской эстетикой и конкретным анализом поэтики произведения направлена его работа «Проблема содержания, материала и формы...» Важнейшей задачей этой работы, помимо содержательной критики материальной эстетики, является именно наведение моста между философской эстетикой и поэтикой текста.

Однако М. М. Бахтин в своем противоборстве с формалистами как бы слишком застревает в проблемном поле и видении, сформированном в исследованиях своих идейных оппонентов. Наводя здесь порядок и возвращая материальную эстетику, насколько это можно, в область смысла (например, при обосновании взаимосвязи архитектурных и композиционных форм), мыслитель вынужден возводить этот мост, главным образом учитывая позицию утверждающегося структурно-семиотического направления, т. е. как бы со стороны самой материальной эстетики и формальной поэтики. Автор «Проблем содержания, материала и формы...» отчетливо прояснил, что лингвистическая и композиционная конкретика произведения репрезентирует «внесловесные архитектурные событийные связи», т. е. онтологические отношения [1, с. 305]. Форма художественного произведения представляет собой выражение авторской и читательской активности духовно-ценностного характера.

При современном состоянии литературоведения потребность в налаживании отношений между философско-эстетической теорией и конкретикой литературоведческого анализа очевидна. Однако в противоположность ситуации 1920-х, а также и 1960–80-х гг., когда эта полемика возрождалась на страницах журналов «Вопросы литературы», «Литература в школе» и др., сегодня «мост» приходится восстанавливать в противоположном направлении – от общего к частному: не столько «вооружать» поэтику, сколько конкретизировать философскую эстетику.

Среди современных ученых яснее других пути решения означенного круга теоретико-методологических вопросов наметил в своих работах представитель Кемеровской школы поэтики Л. Ю. Фуксон. Обратимся к исследованиям, в которых ученый описывает взаимоотношения «автор-читатель» и «автор-герой» в событии художественного произведения и постараемся развить некоторые идеи ученого.

Общую систематизацию аксиологии художественно-литературного творчества исследователь строит с опорой на *субъектно-образную сферу*. Различия позиций субъектов-участников события литературного произведения

определяют различные аспекты ценностного подхода к нему. Ученый выделяет три таких аспекта: «1) оценка *образа* жизни, открывающая ценность творчества (точка зрения критики); 2) оценка *жизни* с точки зрения самой жизни (точка зрения персонажа); 3) *образ жизни как ее оценка*, открывающая ценность творения (точка зрения автора или читателя)» [13, с. 202]. Неизменная привязка к тому или иному субъекту – носителю ценностной точки зрения в предложенной типологии, направляющая весь ценностный анализ, представляется перспективным методологическим вектором.

Истоками субъектно-образного анализа, разрабатываемого кемеровским ученым, следует считать, по-видимому, не только бахтинские идеи и философскую герменевтику. Можно увидеть существенную соотнесенность и взаимную дополнительность методологии Л. Ю. Фуксона и аналитического инструментария, разработанного советским литературоведом Б. О. Корманом. Методологические принципы последнего строятся на ценностно-ориентированном анализе взаимодействия субъектных *кругозоров* участников события художественного произведения. Каждое слово в литературном произведении соединено с тем или иным мировоззрением, сталкивающимся с другими мировоззрениями. Обращаясь к лирике Пушкина, Некрасова (!), Блока, ученый ясно показывает, как будучи оценивающим, слово в поэзии само неизбежно попадает в поле оценки, оно становится пространством столкновения субъектных кругозоров, ценностно-ориентированных миров.

Анализ Б. О. Кормана в большей степени, чем это представлено у его продолжателя, сконцентрирован на мировоззрении субъектов фабульной действительности («жизненного» плана) художественного мира в их познавательной и нравственно-этической активности. Для Л. Ю. Фуксона же более важным предметом рефлексии всякий раз оказывается завершающая эстетическая активность автора-творца и фигура читателя, как субъекта обращенного к этой активности. Методология его исследования в своей основе «бахтинская», персоналистская. У Б. О. Кормана же за всем описанием сложности субъектных взаимодействий в художественном целом просматривается категория художественного мира, с его автономной ценностью, т. е. гегелевская эстетика.

Развивая идеи М. М. Бахтина о соотношении ценностных горизонтов автора и героя в художественном целом, Л. Ю. Фуксон размышляет об одновременной «причастности» художественного мира этической и эстетической оценке. Оценка «изнутри изображенной жизни» принадлежит герою и реализуется в его этическом горизонте, оценка «извне» – авторская. Но авторская оценка не дана в каком-то выделенном месте, она воплощается в самой изображенной жизни, в которой «укоренен» герой. Читатель сопереживает герою, разделяя или не разделяя его ценности, но созерцает их в авторской перспективе, извне изображенной жизни – в эстетическом измерении.

Образ мира, явленный в художественном произведении, предстает *поляризованным*, будучи ориентированным в авторской системе ценностей. Установление «ценностных полюсов» напрямую сопряжено с уяснением смысловой структуры произведения, системы ее координат, аксиологического горизонта. Кемеровский ученый определяет художественный мир как «зону оценивания», «поле ценностного напряжения» [13, с. 189, 192], в которое вступает читатель (и литературовед как читатель внимательный и рефлексирующий в отношении своего опыта).

Перед нами инструмент анализа литературного произведения, своеобразная герменевтическая процедура, результатом которой оказывается выстраивание «ценностно-смысловых оппозиций» – противопоставленных в ценностном плане образных и мотивных рядов [12]. В этой *поляризации* между отдельными элементами художественного целого выстраиваются контекстуальные синонимические и антонимические взаимосвязи, отношения своеобразного тождества и противоположности, т.е. соотнесенности, взаимоотражения, эквивалентности, в одном случае, и различия, противопоставления – в другом. Ценностно-окрашенными оказываются все элементы художественного мира: образы, мотивы, время и пространство, детали, слово героя, повествователя (в прозе) и т. д.

Ценностная структура имеет символическую природу. Это обозначает и то, что всякий образ несет в себе целый «веер смыслов», целое поле ассоциаций, способных вступать во взаимодействие, т.е. притягивать или отталкивать другие образно-ассоциативные поля. Символический характер художественного мира позволяет осуществляться отношениям *репрезентативности*, т.е. «взаимного представительства различных семантических слоев (художественного тождества). Ценностное же напряжение в художественном мире открывают отношения *полярности*» [13, с. 237]. Такая непрерывная установка на сопоставление элементов (соотнесенность и противоположность) сообщает характерную смысловую плотность и целостность художественному произведению.

Приведем иллюстрацию, обратившись к анализу стихотворения А. Т. Твардовского «Две строчки», где центральным является образ убитого на Советско-финляндской войне бойца-парнишки:

...Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.
Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал
Да лед за полу придержал...
Среди большой войны жестокой,

С чего – ума не приложу,
 Мне жалко той судьбы далекой,
 Как будто мертвый, одинокий,
 Как будто это я лежу,
 Примерзший, маленький, убитый
 На той войне незначимой,
 Забытый, маленький, лежу.

Описанный метод позволяет выделить такие ценностно-поляризованные оппозиции, как: *знаменитое – забытое, большое (великое) – маленькое (детское), далекое – близкое, живое – мертвое (убитое), подвижное – статичное (застывшее)*, наконец, оппозицию *другой – я*.

Творческая активность лирического субъекта (субъекта сознания и речи) направлена на преодоление разрыва между *другим* и *я*, пропасти, разделяющей существования людей, кажущейся непреодолимой онтологической границы между смертью другого и моей смертностью, границы, в который скрывается тайна, разделяющая людей, но и общая всем. Вся совокупность названных оппозиций, отчасти традиционных для искусства вообще и для словесного искусства в частности, направлена на репрезентацию этой фундаментальной оппозиции, которая вполне обнажается в финале, в акте «вживания» субъекта сознания и речи в конкретную телесность мертвого парнишки как в некую свою-чужую.

Вспоминая во время Великой, знаменитой, близкой войны (стихотворение датировано 1943 годом) другую, «незначимую» и далекую, лирический субъект совмещает два плана (временных, пространственных, ценностных). Это оказывается возможным благодаря переживанию чужой судьбы как своей, переживание, воплощенное в сцене смерти, причем таковой, которая как бы заключает в себе видимость, «кажимость» жизни: «Казалось, мальчик не лежал, // А все еще бегом бежал». В застывшем теле сохраняется иллюзия стремительности движения, которую можно увидеть именно извне. Вживаясь извне субъект сознания и речи переходит во внутренний план и его фундаментальная самость (экзистенциальное одиночество), совпадает в одиночеством-в-смерти погибшего парнишки. В результате это одиночество теряет свою абсолютность и непроницаемость границ я и другого, жизни и смерти, сковывающей стихии холода, смерти и «притаившейся» в теле жизни на «чудное мгновенье» преодолевается.

Ценностно-феноменологический подход к анализу поэтики произведения (на материале творчества Ф. М. Достоевского) развивает А. А. Казаков. Ученый опирается на категории *ценностной архитектоники* произведения, *ценностной позиции* и *диалога*, выдвинутые М. М. Бахтиным, существенно уточняя их смысл. Например, он настаивает, что смысл позиции автора-творца заключается не в какой-то «недосягаемой» венаходимости, «прекрасного

далека» (Н. В. Гоголь), из которого он эстетически завершает бытие в художественном произведении, а в его *ценностных полномочиях* как Другого. И главная его творческая активность связана с «позиционной организацией» архитектоники события, в котором такие полномочия реализуются [6, с. 8]. Обращаясь к творчеству Ф. М. Достоевского, исследователь ставит проблемные аксиологические вопросы, направленные на изучение *события* конкретного художественного произведения: «Как происходит ценностное обустройство мира, кто и как определяет, что возвышенно или низменно, героично или подло, трагично или комично? Какие ценностные полномочия возлагает на себя автор, и чем они обеспечены?» [6, с. 4].

А. А. Казаков справедливо указывая на то, что аксиологический анализ поэтики «еще ищет свое место в контексте традиционных разделов литературоведения» [5, с. 72] в связи с трудностью нахождения той объективной данности («артикулированной структуры»), которую возможно научно описать. Грубая «объективация», «опредмечивание» того, что следует описывать при аксиологическом подходе к литературе, приводит к игнорированию художественно-эстетической природы творчества и его специфического смысла, выводя в область общей этики или даже попросту «благих пожеланий». Предельная же субъективация приводит к потере научности, эпистемологическому и аксиологическому релятивизму. В качестве «материала для позитивного исследования... ценностного события», осуществляющегося в художественном произведении, ученый как раз и называет «позиционную архитеконику», определяющую ценностные полномочия участников художественного события [6, с. 9]. На этих путях аксиология сближается с онтологией, открывается возможность уяснения «человечески значимой событийности» творчества.

Подведем итоги. Традиционные категории художественного мира, композиции и архитектоники, хронотопа, а также жанра, стиля, сюжета и мотива, должны быть переосмыслены в связи с проблемой ценностного кругозора, аксиологического горизонта, ценностного противостояния, иерархии и т. п. именно *через субъектный план*. Ценностная активность автора, героя и читателя в едином событии художественного произведения составляют вполне поддающийся конкретному описанию смысловой центр произведения, и может быть понята как сердцевина его поэтики. Это поэтологическое ядро аксиологического подхода к отдельно взятому литературному произведению. Неизменная привязка к тому или иному субъекту – носителю ценностной точки зрения, направляющая весь ценностный анализ, представляется перспективным методологическим вектором в особенности в связи с дальнейшим изучением фигуры читателя как субъекта, испытывающего в событии вовлеченности в произведение определенную ценностно-онтологическую трансформацию.

Литература

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. / под ред. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили, В. В. Кожина, Л. С. Мелиховой, Н. И. Николаева, И. Л. Поповой. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1997 – 2012. Т. 1: Философская эстетика 1920-х гг, 2003. 958 с.
2. Бочкина М. В. Время как аксиологическая проблема в современной русской литературе: дисс... канд. филол. наук по спец. 10.01.01 – русская литература. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2019. 168 с.
3. Гей Н. К. Аксиологический аспект метода и стиля // Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль: монография. М.: Наука, 1975. С. 345–440.
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
5. Казаков А. А. Ценностный анализ как методологическая проблема (на материале творчества Ф. М. Достоевского) // Сибирский филологический журнал. 2012. № 3. С. 72–80.
6. Казаков А. А. Ценностная архитектоника произведений Ф. М. Достоевского: автореф. дисс... докт. филол. наук по специальности 10.01.01 – русская литература. Томск, 2012. 59 с.
7. Кихней Л. Г. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма / Л. Г. Кихней, Е. В. Меркель // Вестник Томского государственного университета: Филология. 2015. № 1. С. 129–138.
8. Кожин В. В. Статьи о современной литературе. М.: Советская Россия, 1990. 542 с.
9. Корман Б. О. О ценностном аспекте реалистической лирики // Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1986. С. 14–33.
10. Миннуллин О. Р. Введение в ценностно-онтологический подход к литературе: структура проблемного поля // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2022. № 1 (60). С. 18–30.
11. Филатов А. В. Методологические принципы аксиологического подхода: от философии к теории литературы // Мифологические стратегии акмеистов: аксиологический аспект (Н. С. Гумилев, С. М. Городецкий, О. Э. Мандельштам): дисс. канд. филол. наук по спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2020. С. 15–90.
12. Фуксон Л. Ю. Ценностная структура литературного произведения // Фуксон Л. Ю. Толкования: сборник статей. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. С. 8–15.
13. Фуксон Л. Ю. Чтение: монография. Кемерово: Кузбасвузиздат, 2007. 265 с.

**POETICS OF A LITERARY WORK IN THE LIGHT
OF THE AXIOLOGICAL APPROACH TO ARTISTIC CREATIVITY**

General humanitarian ideas related to the value understanding of literary art need their poetological concretization. It is necessary to clarify the ways of conjugating general axiological attitudes in understanding literature (in its aesthetic, moral, philosophical specifics, etc.) with the tasks of subject analysis of the poetics of a literary text.

Keywords: axiology, poetics, value approach, literary work, A. T. Tvardovsky.

ПРИНЦИПЫ ОТБОРА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

В статье систематизированы критерии отбора художественных текстов для занятий по русскому языку как иностранному в свете профессионально ориентированного подхода; составлен чек-лист отбора литературных произведений для работы со студентами-медиками; подобраны произведения, отвечающие выработанным критериям.

Ключевые слова: русский язык как иностранный; русский язык в медицинском вузе; профессиональная направленность обучения; чтение на занятиях по РКИ; литература о врачах; студенты-медики.

Обучение русскому языку как иностранному (далее – РКИ) преследует три основные цели: формирование речевых умений и навыков (говорения, письма, чтения и аудирования), коммуникативных навыков и системы знаний о русской культуре. Одним из эффективных лингводидактических средств, отвечающих всем этим целям, является аутентичный художественный текст, который помимо перечисленного обладает значительным воспитательным потенциалом и стимулирует мотивацию к изучению языка.

В работах российских и зарубежных исследователей глубоко изучен дидактический потенциал художественного текста в аспекте формирования языковой, коммуникативной, лингвокультурологической компетенций, определена воспитательная и этико-эстетическая роль литературы в обучении иностранным языкам (Е. З. Голуб, Л. С. Журавлева, М. Д. Зиновьева, Н. В. Кулибина, D. Tatsuki). Сегодня одним из предметов пристального внимания исследователей является проблема выбора художественного произведения для чтения в рамках курса РКИ (Ш. З. Али, А. В. Коротышев, Т. М. Триандафилиди).

Цель настоящей статьи состоит в обобщении и систематизации принципов отбора художественных текстов для занятий по РКИ в свете профессионально ориентированного обучения в медицинском вузе.

В научной и научно-методической литературе предложен обширный круг условий выбора художественных текстов для целей обучения РКИ. Многие критерии рассматриваются как безусловно значимые всеми исследователями, а именно: малый объем, сюжетность, актуальность проблематики для иностранных студентов и др. Важность других варьируется в различных работах. Так, большинство исследователей сходятся во мнении, что лексика текста должна строго соответствовать языковой компетенции обучающихся, а Н. В. Кулибина отмечает, что «наличие незнакомых слов (даже большого их количества при условии небольшого объема всего текста) не является поводом для отказа от текста» [5, с. 127–128]. Некоторые принципы противоречат друг другу. Например, Е. Н. Верещагиным и В. Г. Костомаровым выделен в качестве важнейшего принцип облигаторности, то есть принадлежности произведения к книгам, «которые любой человек непременно должен прочитать» [2, с. 196]. Т. М. Триандафилиди, соглашаясь с условием узнаваемости писателя, подчеркивает, что при этом «произведение не занимает ведущего места в творческом наследии его автора» [7, с. 14]. В одних трудах отмечается важность подтекста и его интерпретации на занятии [5, с. 58], в других декларируется однозначная и эксплицитно выраженная главная идея и авторская позиция [6, с. 88].

В ситуации такого многообразия разнородных и порой противоположных критериев важно выделение наиболее значимых и объединение их в единую непротиворечивую систему. Одним из возможных принципов классификации является коммуникативный аспект. Этот подход представляется закономерным, так как художественный текст имеет коммуникативную природу, а работа над ним может рассматриваться как ситуация общения читателя с автором посредством текста. Следовательно, возможна классификация критериев отбора произведений по трем основным компонентам коммуникативного акта: 1) критерии адресанта (критерии, связанные с автором, а также с преподавателем, который репрезентует для иностранной аудитории конкретного автора и его произведения); 2) критерии адресата (имеющие отношение к читателю); 3) критерии текста (определяющие художественный текст).

Критерии автора и репрезентанта. 1) Принцип облигаторности, принадлежность автора к знаковым именам русской культуры, а произведения к признанным культурно значимым эстетическим явлениям. 2) Мирозрение и личность автора не вызывает у обучающихся отторжения по идеологическим, религиозным или иным причинам. 3) Автор выбирает способ воздействия на читателя посредством убеждения, через интеллект. 4) Произведение входит в круг литературных пристрастий преподавателя, «положительные эмоции преподавателя, его увлеченность, интерес к произведению и автору только помогут учащимся понять текст, дав дополнительный стимул» [5, с. 130].

Критерии текста. 1) Малый объем, с которым удобно работать в рамках одного занятия, либо фрагмент из крупного произведения, обладающий композиционной и смысловой завершенностью. 2) Проблемность, представляющая потенциал для обсуждения. 3) Наличие подтекста и возможности различных интерпретаций (для обучающихся, владеющих языком на продвинутом уровне). 4) Однозначность и эксплицитность выражения главной идеи и отношения автора к ситуации, явлениям, характерам (для обучающихся, владеющих языком на среднем уровне). 5) Соответствие эффективному типу художественного текста для чтения: реалистический или романтико-реалистический рассказ-новелла или рассказ-судьба с однолинейным сюжетом. 6) Лексико-грамматическая доступность: выбранный текст должен содержать знакомую обучающимся грамматику, а лексика должна отражать изученные лингвострановедческие темы. 7) Соответствие нормам современного литературного языка. Словарный состав представлен преимущественно общеупотребительными интеллектуально-информативными средствами (то есть единицами, лишенными яркой эмоционально-оценочной окраски), минимальным количеством лексики ограниченной сферы употребления, безэквивалентных слов и фразеологизмов. 8) Многоуровневая, иерархическая предикативная структура текста. 9) Единство речевого высказывания, коммуникативной установки и информативной сфокусированности. 10) Отсутствие смешения литературных стилей. 11) Средства художественной выразительности представлены главным образом глагольным сюжетоведением, образным отбором слов, дополнениями в функциях уточнения или усиления. 12) Интермедийность, позволяющая сопоставить интерпретации конкретного произведения в различных видах искусства: живопись, кино, музыка, театр. 13) Соответствие произведения текущим актуальным задачам обучения. 14) Постепенное усложнение языкового материала.

Критерии читателя. 1) Обучающимся понятна и актуальна жизненная ситуация, лежащая в основе сюжета. 2) Студенты имеют необходимый для адекватного восприятия данного текста уровень языковой, коммуникативной и страноведческой компетенций. 3) Обучающиеся способны к правильному цельному пониманию художественного образа. 4) Опора на родную культуру обучающихся. 5) Учет возрастных, профессиональных, гендерных интересов, этнических и психологических особенностей обучающихся [1–7].

Особо стоит подчеркнуть значимость соответствия художественного текста профессиональным интересам обучающихся. Это требование продиктовано концепцией профессиональной направленности обучения, одной из ведущих в преподавании иностранных языков в неязыковом вузе. Она предполагает учет особенностей будущей специальности обучающихся и формирование коммуникативных навыков в конкретных профессиональных сферах и си-

туациях общения. Одним из средств реализации этого подхода является профессионально ориентированный художественный текст, то есть произведение, в котором профнаправленность (в данном случае – медицинская) проявилась в системе персонажей, тематике или проблематике.

Использование литературных произведений, касающихся медицинской тематики, позволит ввести будущих врачей в профессиональный дискурс, познакомить с предстоящей производственной деятельностью, ее историческими и национально-культурными особенностями, сформировать представление о медицинской этике и системе ценностных ориентиров врача.

Произведения, написанные врачами и/или о врачах, помогут приблизить сложную иноязычную литературу к духовному миру обучающихся, потому что в ее героях, темах и конфликтах студенты-медики увидят близкие и понятные им образы, проблемы и ситуации, следовательно, текст будет прочитан с большим вниманием и эмоциональным откликом, что увеличит эффективность работы с художественным текстом и создаст мотивацию на дальнейшее чтение русской литературы на языке оригинала.

Перечисленные принципы отбора художественных текстов для обучения РКИ могут быть применимы как в комплексе, так и в различных сочетаниях в зависимости от конкретной аудитории и текущих учебных задач. Так, например, для аудиторных занятий по РКИ в группе студентов-медиков, владеющих русским языком на уровне В2, наиболее важны следующие критерии выбора художественного текста (в порядке убывания значимости):

1. Автор принадлежит к знаковым именам русской культуры, а произведение – к признанным культурно значимым эстетическим явлениям.
2. Произведение связано с медицинской тематикой.
3. Объем текста позволяет провести весь комплекс работы с ним в рамках одного аудиторного занятия.
4. Лексико-грамматическая сложность текста соответствует уровню В2 или возможна его адаптация до нужного уровня без существенных потерь художественной ценности оригинала.
5. Текст соответствует нормам современного литературного языка.
6. Затрагивает актуальную для студентов проблему.
7. Обладает захватывающим, но однолинейным сюжетом.
8. В произведении однозначно и эксплицитно выражены главная идея, точки зрения автора и героев.
9. Текст предоставляет возможности для обсуждения: высказывания различных мнений или прогнозирования дальнейшего развития событий.
10. Существуют интерпретации этого произведения в других видах искусства. Иллюстрации, аудиозаписи и фрагменты из спектаклей и фильмов могут дополнить работу с текстом или послужить основным материалом для следующего занятия, продолжающего знакомство с русской культурой.

Опираясь на составленный чек-лист, можно предложить для аудиторной работы со студентами-медиками следующие литературные произведения: А. П. Чехов «Лошадиная фамилия», «Рассказ старшего садовника»; М. А. Булгаков «Летучий голландец. Дневник больного», «Полотенце с петухом», «Стальное горло»; В. В. Вересаев, отрывки из повести «Записки врача»; А. И. Куприн «Чудесный доктор»; А. С. Грин «Зеленая лампа»; М. М. Зощенко «Зубное дело»; Н. А. Тэффи «Доктор Коробка»; Л. Е. Улицкая, отрывки из романа «Казус Кукоцкого».

Приведем некоторые методические рекомендации для занятия по РКИ на основе первой главы романа известной современной писательницы Л. Улицкой «Казус Кукоцкого». Этот отрывок интересен студентам-медикам как рассказ о зарождении профессиональных интересов и пробуждении у героя особого врачебного таланта.

Предтекстовая работа может включать краткую справку о писательнице и основной теме романа (например, в формате нескольких интересных фактов), просмотр фрагмента из одноименного телесериала, обращение к личному опыту обучающихся (когда у них проявился интерес к медицине) или рассуждение на тему, что такое казус и в чем может состоять казус врача.

Чтение текста целесообразно сопроводить заданием на понимание основного смысла (например, прочитайте главу и придумайте для нее название; прочитайте текст и сформулируйте его тему и основную мысль).

После прочтения отрывка предлагаются задания на контроль понимания (ответить на вопросы, указать верные и ложные утверждения, расположить элементы фабулы в правильной последовательности), лексико-грамматические упражнения (текст содержит богатый языковой материал для отработки таких тем, как наименования лиц по профессии, занятиям, национальности, медицинская терминологическая лексика, устаревшая лексика, фразеологизмы, окказионализмы, сложные слова, числительные, причастия и деепричастия, краткая форма прилагательных и причастий) и творческие задания (обсуждение темы призвания и профессионального таланта, прогнозирование дальнейшей судьбы главного героя). Дополнительно в качестве самостоятельной работы студентам рекомендуется посмотреть российский телевизионный сериал «Казус Кукоцкого» и поделиться мнением о главном герое и проблемах, поднятых в произведении.

Таким образом, можно заключить, что в методической литературе некоторые аспекты отбора художественных текстов для занятий по РКИ до настоящего времени остаются неразрешенными. В частности, нет единого мнения о том, насколько прецедентным должен быть текст; обязательны ли профессиональная тематика и наличие подтекста; каков допустимый процент незнакомой лексики и др. Эти вопросы могут быть решены путем выделения

главных критериев, систематизации их на определенном основании (одним из закономерных принципов является деление по компонентам коммуникативного акта, так как чтение произведения представляет собой коммуникативную ситуацию общения читателя с автором посредством текста), а также дифференциации противоположных признаков с учетом внешних факторов (контингента обучающихся, этапа обучения, учебных задач). Именно конкретные внешние факторы являются основанием для выбора определенных, актуальных для данной ситуации критериев. Например, для аудитории будущих врачей значим критерий профессиональной ориентации текста, поскольку произведения медицинской тематики позволят интенсифицировать процесс обучения, активировать межпредметные связи, стимулировать мотивацию к изучению языка и формировать профессиональные духовно-нравственные ценности.

Составленный в данной статье перечень основных критериев выбора литературы для занятий со студентами-медиками, отвечающий этим критериям список произведений и рекомендации для работы с ними представляют практическую ценность и могут использоваться в преподавании РКИ в медицинских вузах.

Литература

1. Али Ш. З. Принципы отбора художественных текстов в практике преподавания русского языка как иностранного для иракской аудитории: Автореф. дис. канд. пед. наук. М., 2013. 24 с.
2. Верещагин Е. Н., Костомаров В. Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного: методическое руководство. М.: Рус. яз., 1990. 246 с.
3. Журавлева Л. С., Зиновьева М. Д. Обучение чтению (на материале художественных текстов). М.: Русский язык, 1984. 96 с.
4. Коротышев А. В. Технология отбора и лингводидактической адаптации художественных текстов в целях обучения русскому языку как иностранному: Автореф. дис. канд. педа. наук. М., 2017. 27 с.
5. Кулибина Н. В. Зачем, что и как читать на уроке : метод. пос. для преподавателей русского языка как иностранного. СПб.: Златоуст, 2019. 224 с.
6. Печерица Т. Е. Использование художественных текстов при обучении русскому языку как иностранному: отбор и адаптация текстов для чтения в группах студентов-филологов подготовительных факультетов. М.: Издательство МГУ, 1986. 94 с.
7. Триандафилиди Т. М. Методика отбора и использования художественных текстов в практическом курсе русского языка среднего этапа обучения на гуманитарных факультетах зарубежной высшей школы: Авторф.дис.канд. пед.наук. М., 2005. 20 с.

**PRINCIPLES OF SELECTION OF LITERARY TEXTS IN THE
SYSTEM OF PROFESSIONALLY ORIENTED TEACHING RUSSIAN
AS A FOREIGN LANGUAGE**

The article systematizes the principles of selection of literary texts for lessons in Russian as a foreign language in the light of a professionally oriented approach; a checklist is compiled for the selection of literary works for teaching medical students; selected works meet the developed principles.

Keywords: Russian as a foreign language; Russian language at a medical university; professional orientation of teaching; reading at lessons in Russian as a foreign language; literature about doctors; medical students.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МИФ В ПИСЬМАХ Н. А. ПОЛЕВОГО

В статье рассматриваются письма русского писателя, историка и журналиста Н. А. Полевого, в которых проявляются характерные особенности петербургского мифа. Производится их группировка по отдельным чертам образа Петербурга, характерного для петербургского мифа.

Ключевые слова: Петербург; петербургский миф; письмо; Н. А. Полевой; петербургский текст.

Петербургский миф – «мифологический инвариант не имманентный конкретным текстам», «существующий потенциально в рамках определенного типа художественного сознания» [3, с. 98] и реализующийся в конкретных текстах, составляющих петербургский текст. Его проявление в разных текстах различно, причем проявляется он не только в художественной литературе, но и в личной переписке, воспоминаниях и т. д. В данной статье с точки зрения петербургского мифа будут рассмотрены письма русского писателя, журналиста и историка Н.А. Полевого, написанные в период его жизни в Петербурге, в 1837–1846 гг.

Важная составляющая петербургского мифа – противопоставление «бездушного, казенного, казарменного, официального, неестественно-регулярного, абстрактного, неуютного, выморочного, нерусского Петербурга» «душевной, семейственно-интимной, патриархальной, уютной, «почвенно-реальной», естественной, русской Москве» [Цит. по: 3, с. 99]. Это противопоставление было значимо лично для Н.А. Полевого, т. к. переезд в Петербург был вызван рядом серьезнейших неудач (в первую очередь закрытием «Московского телеграфа») и означал расставание с братом и ближайшим другом К.А. Полевым, привычной средой и укладом жизни и нелегкое приспособление к новым условиям. В Петербурге же Полевой вынужден был особенно тяжело и нередко неприбыльно работать, чтобы справиться с тяжелым финансовым положением. Все это в значительной мере определяло его восприятие Петербурга и собственного места в этом городе; восприятие, во многом перекликающееся с особенностями петербургского мифа.

Первое же письмо, написанное Н.А. Полевым брату из Петербурга, особенно полно представляет его восприятие города через призму петербург-

ского мифа и противопоставление его Москве: «Это слово: “навсегда”, это расставание с немногими, воспоминание о которых навеки уношу в душе моей, разрыв всех прежних связей и отношений, робость, при начале новой жизни, разлука навсегда с тобою, тяжкая перспектива будущего, неизвестного, лишенного всех обождений юности, облеченного в труд, заботы, без любви, без дружбы истинной, – я плакал, рыдал, севши в дилижанс свой, скрывал, задушал свое горе» [1, с. 387]. Петербург встретил Полевого мрачно: в том же письме он рассказывает о смерти младшей сестры своей жены, которую он по приезде застал уже больной и которая скончалась спустя пять дней. В конце письма Полевой возвращается к теме одиночества и дает Петербургу характеристику, вполне созвучную с негативной составляющей петербургского мифа: «главное, что я теперь чувствую – это совершенное между всех одиночество и беспрестанно невольная мысль: “С этими людьми тебе доживать век!” тяготит меня. Это страшно. Мы так крепко держимся за жизнь; а разве жизнь это? Вижу людей добрых, не глупых, но где те, у ума которых хотелось бы поучиться и к груди которых прижаться? Работа, и тайная, унылая грусть, и дума – вот одно утешение в этом мире, где теперь я нахожусь – ласковом, блестящем, ветреном; чопорном и холодном. Может быть, обживусь, привыкну – да жизнь ли это?» [1, с. 391].

Наконец, в том же письме, пусть и в ироническом ключе, возникает образ inferнального персонажа, также характерный для петербургского мифа (приведем в качестве примера произведения Н.В. Гоголя и А. Белого): «С этим несносным Сенковским нельзя иметь дела. <...> Вокруг него какая-то адская атмосфера и страшно пахнет серою, хоть он беспрестанно курит лучшие сигарки» [1, с. 392]. Негативные религиозные ассоциации сопутствуют рассказу о Петербурге и в одном из более поздних писем: «я воображал себя агнцем между волками. <...> Какой город, какой Вавилон ингриг, страстей, мерзостей» [1, с. 518].

Через некоторое время, в другом письме Н.А. Полевой вновь вспоминает о приезде в Петербург и о времени, проведенном там: «жизнь моя в Петербурге была непрерывным страданием, и гораздо тяжелее московской жизни. <...> не ожидал я, признаться, что чтобы переезд мой сопровождался такими случайными неприятностями. Как нарочно, тут все скопилось: болезнь и смерть бедной немочки <младшая сестра жены Полевого>, болезнь старухи, расстройство и горе в семействе. Вообрази, что мы еще отпевали мертвеца: Матрена, эта толстая, добрая женщина, правая рука по хозяйству в семействе нашем, к которой все мы так привыкли – умерла наднях... Неправда ли, что, как нарочно, одно за другим?» [1, с. 398].

Вскоре возвращается и мотив холодности и бездушности Петербурга: Полевой представляет брату человека, с которым передает письмо, как «единственного человека, которого по сию пору отыскал <...> в Петербурге»

42 [1, с. 407]. Он продолжен в рассказе о постановке пьесы Полевого «Уголино»: «Каждый стих был оценен, узнан, принят – и это в холодном Петербурге, от beau-monde!» [1, с. 410]; а также в другом письме, где Полевой признается: «мне здесь холодно, как под полюсом» [1, с. 422]. Позже представление о равнодушии Петербурга доходит до предела: «О, люди! Если они завтра же узнают, что я издох, то для них будет такое известие только предметом для разговора...» [1, с. 451]; «Признаться, грустно, милый друг, жить в людской пустыне великолепного Петербурга, и мысль, что здесь надобно дожить до конца, не отдохнув хоть немного душою, нередко печалит меня. Главное, что здесь все обращается в интригу, средство, расчет, лощится, кроется лаком, и тем-то все является отвратительнее; а обман и шарлатанство дошли до последней крайности» [1, с. 487]; «Достанет ли довольно слюн, чтобы переплывать на всех этих мерзавцев, на все это сборище злодеев, подлецов и эгоистов» [1, с. 512]; «Петербург – город расчетливости и эгоизма» [1, с. 562]. Представление о холодности Петербурга становится у Полевого и важной частью противопоставления его Москве: «мне кажется, будто в Москве, право, мой милый друг, нельзя увидеть такого гнусного эгоизма, какой видишь здесь» [1, с. 473]; «Мне, право, думается, что здесь вместо сердец бог вложил в тело каждого карман. В Москве есть еще какой-то бескорыстный идиотизм, но здесь ум звенит расчетом и расчет заменяет ум» [2, с. 528].

Холодным и бездушным у Полевого часто предстает не только петербургское общество в целом, но и общество литераторов: «О литературе писать не хочется – гадкое, отвратительное скопище дураков и шарлатанов, погруженное в сплетни и гадости! <...> Не поверишь, как мне тошно среди этого клубка глистов – но чорт с ними!..» [1, с. 443]. О беседе с Вронченко Полевой вспоминает: «Я иззяб, проговоривши с ним часа два» [1, с. 455]. Позже о петербургской литературной жизни он пишет: «скопище мерзости, спекуляций, обманов, бесталантности, бессмыслия и гадостей. <...> Я решительно не нашел здесь ни одного человека, у которого соединялось бы знамение таланта с душой. Есть добряки, но дрянь, и все при том испорчено нравственно так, что смотреть и грустно, и жалко» [1, с. 487].

Вернувшись из поездки в Москву, Полевой пишет брату: «я невольно заплакал теперь, вспомнив всю жизнь мою, все, что было, что есть, – вспомнив, что судьба велит нам жить розно, что у меня нет ни здесь, нигде никого, кто заменил бы мне тебя, и грустно думать, что такое одиночество будет уделом моим до могилы, и что самая могила моя будет далеко от гроба отца и матери, так же как и от твоего...» [1, с. 464]. После другой поездки он вспоминает: «я приехал от тебя, где видел столько ласки дружбы, где так ленился телом и душою, и я вдруг опять очутился между петербургскими молодцами, за тяжкою работою, среди мерзкой погоды, полубольной» [1, с. 496].

Разумеется, нельзя представлять себе восприятие Полевым Петербурга исключительно предвзятым и негативным: в письмах писателя есть место рассказам о творческих успехах, благодарности публики, семейных радостях и встречах с друзьями. И сам он признавал, что неправильно воспринимать город через призму мифа: «Предубеждение его <Белинского> против Петербурга – сущее ребячество! Города и люди везде одни. Мы создаем себе из них собственную атмосферу» [2, с. 533]. Однако жизненные трудности, острое ощущение одиночества в разлуке с братом и постоянное утомление вновь и вновь возвращали писателя к видению Петербурга как холодного, мрачного и враждебного города; отражение в письмах Полевого петербургского мифа очевидно обусловлено биографически. Способствует его реализации и жанр письма, предполагающий передачу личного и часто эмоционального отношения автора к предмету повествования. Наконец, закономерно проявление петербургского мифа, во многом выросшего именно на романтической почве, именно в письмах Н.А. Полевого – одного из наиболее последовательных и в то же время творческих последователей романтизма в России. Применительно конкретно к характеристике холодной и равнодушной петербургской публики важно учесть сословные представления писателя – выходца из купеческого сословия, настороженно относившегося к аристократии. Это отношение отразилось в его художественном творчестве (в качестве примера приведем в первую очередь повесть «Эмма»), а также проявилось в переписке и оказалось также созвучно петербургскому мифу.

Возвращаясь к приведенным в начале статьи характеристикам Петербурга в рамках петербургского мифа и дополняя их, можно прийти к следующему перечню черт Петербурга, петербуржцев и жизни в Петербурге у Полевого:

- одиночество, разлука с близкими людьми;
- неуверенность в будущем;
- холодность и чопорность петербургской публики;
- равнодушие, эгоизм и подлость людей (в особенности литературного общества);
- inferнальность;
- близость болезни и смерти;
- расчетливость и корыстолюбие людей;
- плохой климат;
- необходимость тяжелой работы.

Таким образом, в письмах Н.А. Полевого ярко проявляются черты петербургского мифа, которые в то время уже входят в литературу и начинают закрепляться как система характеристик художественно осмысляемого пространства. Способствуют проявлению петербургского мифа в письмах Полевого три основных фактора: совокупность жизненных обстоятельств писателя, связанных с его переездом в Петербург; жанр письма, часто пред-

полагающий частичную мифологизацию пространства, откуда оно пишется; принадлежность автора к романтизму, тесно связанному с формированием петербургского мифа в русской литературе. В этом плане представляется небезынтесным дальнейшее изучение петербургского мифа в письмах русских писателей и, шире, в целом в переписке XIX – начала XX вв.

Литература

1. Полевой К.А. Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого. СПб: А.С. Суворин, 1888. 588 с.
2. Полевой Н.А. Избранные произведения и письма. Л.: Худож. лит., 1986. 584 с.
3. Полещук Л.З. «Петербургский текст» и петербургский миф в концепции В.Н. Топорова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2008. Т. 14. № 1. С. 98–101.

N. A. Zaitsev

THE PETERSBURG MYTH IN THE LETTERS OF N.A. POLEVOY

The article examines the letters of the Russian writer, historian and journalist N.A. Polevoy, in which the characteristic features of the Petersburg myth are manifested. They are grouped according to individual features of the image of St. Petersburg in the St. Petersburg myth.

Keywords: Petersburg, Petersburg myth, letter, N.A. Polevoy, Petersburg text.

Е. В. Бублик

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
kate.bublik.12@mail.ru*

П. В. Юсенко

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
polinaiusenko@mail.ru*

ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В КОМЕДИЯХ ЕКАТЕРИНЫ II

В статье исследуются способы создания женских образов в драматургии Екатерины II на примере пьес «О, время!», «Невеста-неведимка». Проанализированы образы Вестниковой, г. Ханжахиной, Маремьяны, Христины и Мавры (служанки). Доказывается, что, создавая женские образы, Екатерина II использует в пьесах характеристику персонажей через отношения с другими героями, речевые особенности, действия.

Ключевые слова: драматургия, Екатерина II, женские образы, «О, время!», «Невеста-неведимка», комедии, XVIII век.

Героини произведений всегда демонстрируют положение женщин в обществе разных эпох. Древнерусские авторы изображали мудрых, святых женщин, которые подчинялись мужьям, помогли в развитии сюжета: Ярославна из «Слово о полку Игореве», Феврония из «Повести о Петре и Февронии», Ефросинья Полоцкая или Иулиания Муромская из житий. В XVIII веке появляется новый тип женских персонажей – политическая, деятельная героиня, которая вершит свою судьбу самостоятельно и формирует общественное мнение. Сама история предлагает ряд сильны женских личностей: Екатерина I, Анна Иоановна, Елизавета Петровна и Екатерина II, которая развивалась, как в политическом направлении, так и в публицистическом. Императрица представляется сильной личностью, государственным деятелем, монархом просвещенного абсолютизма, проводившим политические, экономические и культурные реформы. Именно при ней в культурном отношении Россия вошла в число великих европейских держав, чему немало способствовало непосредственное участие во всех реформах самой императрицы. «Нужно просвещать нацию, которой должно управлять»: так правительница сформулировала собственную задачу. Она читала много книг по истории, философии, юриспруденции, сочинения Вольтера, Дидро, Монтескье, Тацита, Бейля. Более того, у нее была наклонность и к авторству, развитая с малых

46 | лет и усвоенная привычкой к чтению¹. Императрица думала, как можно было бы использовать в российских условиях гуманные идеи западноевропейских просветителей, идеи, связанные с созданием справедливого, разумно организованного общества². Это отразилось и в ее фельетонах, «фарсах», бытовых комедиях, высмеивающих пороки российского дворянства и показывающие действительную жизнь. Более того, Екатерина II была приверженицей охранительного политико-правового направления. С помощью литературы императрица пыталась отстоять свои взгляды, сделать так, чтобы общество ее поддерживало.

Более того, екатерининские пьесы имеют сознательную авторскую циклизацию. Они возникали эпизодически и создавались целыми группами. При этом здесь следует не только устанавливать связь с политической ситуацией, побуждающей к написанию текстов, объединенных между собой лишь тематически, но и усматривать определенный художественный замысел.

Ко времени, когда Екатерина выступила на поприще драматургии, русская комедия прошла уже, хотя и краткий, но обильный творческими исканиями путь.

Императрица училась драматургии у А.П. Сумарокова. Его комедии пользовались меньшим успехом, чем трагедии. Они затрагивали менее существенные стороны общественной жизни, но Сумароков считал обязательным общественно-воспитательную направленность комедий. Именно это переняла Екатерина II. Императрица писала в стиле классицизма: во всех пьесах одна главная героиня, единство места и действия. Более того, отличительно чертой пьес является особенный юмор Софии Августы. Она моделирует смешные, гротескные ситуации, дает необычную, нелепую речевую характеристику героям. За счет этого возникает комический эффект и дидактический характер.

Драматургическое творчество Екатерины II начинается с бытового цикла 1772 г., который состоит из пяти пьес: «О, время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного боярина», «Госпожа Вестникова с семьей», «Невеста-невидимка».

Гуськов Н.А. в них выделяет следующие общие черты:

- 1) псевдоним;
- 2) вымышленное, абстрактное место в пьесах;
- 3) время и место создания произведения (Ярославль, во время московской чумы);
- 4) одна героиня в «О, время!» и «Госпожа Вестникова с семьей» и упоминание в «Именинах госпожи Ворчалкиной» о постановке комедии «О, время!» и ее героях; (госпожа Вестникова:
- 5) темы и объекты сатиры;
- 6) дидактическая направленность;
- 7) злободневность.

В работе рассмотрена самая первая пьеса «О, время!» и последняя недоработанная «Невеста-невидимка», которые имеют как сходства, так и различия. С помощью анализа именно этих двух произведений мы проследили, как меняются женские образы, созданные в самом начале работы над циклом и в конце.

Комедия «О, время» Екатерины II входит в целую серию комедий, которые появились и в печати, и на сцене в 1772 году.

Екатерина Великая в данном произведении раскрывает образы женщин разных сословий и возрастов. Главными героинями являются Ханжахина и ее внучка Христина. Также яркими героинями комедии являются сестры старухи – госпожа Вестникова и госпожа Чудихина. Наконец, нельзя не упомянуть мудрую служанку Мавру.

Первое, что бросается в глаза при прочтении комедии – говорящие фамилии героинь. Хотя их образы слегка гиперболизированы и прямолинейны, но в данной комедии они выглядят уместно и органично. У Екатерины II Вестникова – первая сплетница, Ханжахина – лицемерная женщина, прикрывающаяся набожностью и добродетельностью, Чудихина – суеверная старуха, убежденная, что ей надо беречься, так как она «испорчена»: «у меня, свет мой, в животе жука, – рассказывает она, – смолоду впустила ее туда мне, сонной, мачеха моя; она была колдунья и меня не любила; а в спину мне засадила собаку, и когда они там ссорятся, так я чувствую!».

В первой комедии высмеяны такие пороки как ханжество, глупость, любовь к сплетням. Образы главных героинь не случайны. Именно они представлены в виде противников Екатерины. Действия комедии происходят в Москве, так как именно она в то время была центром оппозиции правительству.

Московские старухи-сплетницы, глупые, нерасторопные, недовольные властью, беспрестанно бранящие правительство. Госпожа Ханжахина, жестоко обращается со своими крепостными, она не разрешает им жениться, так как не хочет тратить деньги, она даже жалеет денег на приданое своей внучке, но при этом она говорит: «Надлежало бы правительству-та сделать такое учреждение, чтоб оно, вместо нас, людей-та бы наших при женитьбе снабжало. Правду сказать, вить оно обо всем в государстве-та печися должно, да полно, что ныне ничего не смотрят».

Сплетница Вестникова попрекает полицию в том, что она ни за чем не смотрит, отчего и «улицы так склизки, так скверны, что и ездить нельзя», Также она говорит: «Да и ни в чем смотренья нет. О, какие нынче времена! Что-та из етого будет». Также, Вестникова, что ей свойственно, распускает слухи, что в Петербурге наводнение потопило город, что люди погибают от голода, «во всем недостаток, ни о чем ни правительство, ни полиция, и никто не думает. Я и еще кое-что знаю похуже етого; много оттуда вестей: хороших-та только нет; да не все сказывать надобно...» Она намекает на ожидание серьезных политических событий.

Противоположны образы Христины и служанки Мавры.

Мавра решительна, добра, она на стороне главной героини, пытается помочь бедной сироте. Христина настолько запугана, боязлива и необразована, что ей слово трудно сказать в присутствии посторонних людей. Лишь с Маврой она может говорить откровенно.

Бабушка не дала ей должного образования, вот, что об этом говорит Мавра: «Она ничему не учена, и грамотѣ украдкою у меня училась, для того что бабушка ея всегда боялась, чтобъ она, научась грамотѣ, не стала писать любовныхъ писемъ.»

Все образы героинь политичны и были придуманы для того, чтобы поддержать правительственную политику.

Комедия в одном действии «Невеста-невидимка» была сочинена в Ярославле в 1786 г. Она является бытовой комедией интриги и была недописана, так что содержит лишь одно действие. Более того, пьеса была озаглавлена ошибочно при печати 1-го издания. Настоящее заглавие комедии по рукописи – «Вопроситель», под которым она и издавалась в более поздних изданиях конца XIX и в XX в.

Как и любая комедия интриги, «Невеста-невидимка» имеет сцепление ряда тайных кодов, применяемых в процессе борьбы борющимися сторонами. В ее композиции важную роль играет случай, поворачивающий действие в неожиданную сторону, разрубающий сложный узел отношений персонажей. Фабула комедии заключается в том, что главную героиню Христину хотят выдать замуж за Вестолубь, когда она испытывает нежные чувства к Крафтинь. Это мы узнаем из ее диалога со служанкой Маврой. Систему персонажей можно условно поделить на умных, хитрых и глупых, доверчивых.

Так же, как и в комедии «О, время!», служанка Мавра – решительный, уверенный в действиях персонаж. Именно она убеждает Марьemyану в том, что в ту влюблен Вестолубь и за него стоило бы выйти замуж, именно в реплики служанки Екатерина 2 закладывает свои мысли: «Сказываютъ, что умному челоуѣку никогда въ способахъ недостатку не бываетъ, когда онъ подумать потрудится». В лице крестьян, служанок авторы XVIII века показывали стойкость, чувствительность и доброту. Сильный женский персонаж, обладающий умом, хитростью и добротой, в виде Мавры показывает то, как сам автор относился к простому народу. Это то отношение к крестьянам, которое хотела привить российская императрица дворянам. Применительно ко времени Екатерины II существует в историографии дилемма на эту тему: либо ее царствование определяли как «апогей крепостничества», как считали большинство историков, либо с нее начинают линию на эмансипацию крестьянства. В исследовании М.В. Иванова отмечается: «Если просветители считали обязательным для просвещенного государя управлять на основе разума, гуманности и нравственности, то сейчас ясно:

социальная демагогия была необходимой частью новой политики, которую осуществляла Екатерина II; расхождение слова и дела было неизбежным». Так что в своих произведениях императрица пропагандировала уважение к крестьянам, подписывая при этом законы «о вольности дворян» и «ссылке крепостных на каторжные работы».

Женские образы дворян в комедии «Невеста-невидимка» представляют Маремьяна и Христина, то есть старшее и младшее поколение. Христина в пьесе имеет свое собственное мнение, хоть и не перечит напрямую папе с тетей. Она общается в Маврой, как с подругой, называя ее Маврушкой, делится своими мыслями. Служанка даже позволяет себе в ответ смеяться над ситуацией главной героини (именно с этого и начинается пьеса). Однако девушка почти не принимает непосредственного участия в сюжете, всем занимается Мавра и Егор, то есть слуги.

Маремьяна же, как и ее брат, представлена крайне меркантильной – практически все ее реплики так или иначе связаны с личной выгодой или деньгами: «Ведь рубль – всегда рубль, и имеет свою цену», «Крафтинъ недавно получил богатое наследство». Даже в развязке пьесы, когда героиня узнает, что Вестолюбъ ее не любит и подписал неустойку по глупости, она говорит: «Только мне или мужъ, или деньги надобны». Екатерина II противопоставляет нежность, чувственность молодого поколения с прагматичностью, меркантильностью старшего.

Традиция обращения к женским персонажам имеет давние корни. Героини претерпевают различные изменения, если рассматривать их развитие начиная с древнерусских произведений. Императрица вкладывала в действующих лиц пьес и опыт правителя, и личный женский взгляд. Сама Екатерина II ассоциируется с женщиной нового времени. Императрицей, способной принимать важные решения самостоятельно. Она не похожа на домостроевских женщин. Екатерина

Великая грамотно внедряет в свои произведения политику. Основу произведений составляют защита и пропаганда правительственной политики. В произведениях четко прослеживается осуждение всех оппозиционеров, недовольных установленным императрицей режимом.

Литература

1. Морозов П. Т. Екатерина II как писательница. 802–812.
2. Человек, государственный деятель, писатель/ В. К. Былинин, М. П. Одесский // Екатерина II. Сочинения.
3. Роганова О. Л. Комедии Екатерины Великой «Обманщик», «Обольщенный», «Шаман Сибирский» в Контексте Истории Русского Масонства XVIII века. Екатерина Великая Эпоха Российской Истории (Межд. конф.). Тезисы докладов. СПб., 1996. С. 157–160.

4. Долгих А. Н. Императрица Екатерина II, «Просвещенный абсолютизм» и крестьянский вопрос в России во второй половине XVIII века // Гуманитарные исследования Центральной России. 2019.

5. Иванов М.В. Державин и Новиков // XVIII век: сборник 11 / М.В. Иванов // Н.И. Новиков и общественно-литературное движение его времени / АН СССР (Пушкинский Дом); под ред. Г.П. Макогоненко. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1976. С. 77–86.

6. Гуковский Г. А. Екатерина II // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. 1947. С. 364–380.

E. V. Bublik

P. V. Usenko

FEMALE CHARACTERS IN THE COMEDIES OF CATHERINE II

The article examines the ways of creating female images in the dramaturgy of Catherine II on the example of the plays «Oh, time!», «The Bride is unknown». The images of Vestnikova, G. Khanzhakhina, Maremyana, Christina and Mavra (the maidservant) are analyzed. It is proved that, creating female images, Catherine II uses characterization of characters in plays through relationships with other characters, speech features, actions.

Keywords: drama, Catherine II, female images, «Oh, time!», «The Bride is unknown», comedies, XVIII century.

ДЕРПТСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА ЯЗЫКОВА

Статья посвящена значению дерптского периода в жизни и творчестве Н. М. Языкова. На материале писем и творчества выявляются идейные основы художественного мира автора.

Ключевые слова: Н. М. Языков, лирика, эпистолярное наследие.

Николай Михайлович Языков – русский поэт эпохи романтизма, один из наиболее ярких представителей Золотого века русской литературы. Его творчество было полностью посвящено поэзии. Языкова как поэта современники сравнивали с Пушкиным, с Д. Давыдовым. Творческий путь Николая Михайловича можно разделить на три основных периода: Петербургский (Горный кадетский корпус); Дерпский университет; славянофильский период. В этой статье нас будет интересовать Дерптский период в творчестве Языкова.

Николай Языков родился в Симбирске (ныне Ульяновск) 4 марта 1803 года. Отец поэта Михаил Петрович Языков был состоятельный помещик. Мать в девичестве Екатерина Александровна Ермолова. Детство поэта прошло при родителях в их родовом имении в селе Языково Карсунского уезда Симбирской губернии. В семье Языкова было шесть детей трое братьев и три сестры. До одиннадцатилетнего возраста Николай обучался дома. А потом был направлен в Петербург для поступления в Горный кадетский корпус. Здесь уже обучались старшие братья Александр и Петр Языковы. Это было закрытое высшее специальное заведение. Примечательно, что в это время на последних курсах учился Александр Кулибин, сын известного механика – самоучки Ивана Петровича Кулибина. Языков с ним сдружился. Поэзия, литературное творчество для Александра Кулибина так же, как и для Николая Языкова было одним из любимых занятий в свободное время. Они вместе читали Жуковского и Батюшкова, читали Оссиана в переводе Кострова. Вместе посещали театр. Восторгались игрой Екатерины Семеновы и Василия Каратыгина. Спустя время Языков вспоминал о дружбе с Кулибиным:

Тогда во мне, о милый мой поэт,
Воспоминание протекшего родится;
Тогда я полечу душой
К дням резвым юности беспечной.
Когда, я увлечен мечтой,

Почувствовал огонь поэзии сердечной,
Тебе вверять восторги приходил
И слышал суд твой справедливый.
О! сколь тогда приятен был
Мне дружеский совет нелестивый!
С каким весельем я с тобой
Поэтов красотой пленялся.
И, зря в мечтах их тени пред тобой,
Восторгам пылким предавался.
Какой огонь тогда блистал
В душе моей обвороженной,
Когда я звучный глас внимал,
Твой глас, о бард священный,
Краса певцов, великий Оссиан!
И мысль моя тогда летела
По холмам тех счастливых стран.

Важную, определяющую роль в жизни Языкова сыграл учитель русского языка Алексей Дмитриевич Марков, преподаватель кадетского корпуса. Алексей Дмитриевич давал частные уроки русской словесности будущему поэту. Знакомя своего воспитанника с классическими произведениями, он заставлял Николая читать, изучать, переписывать стихотворения М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина. Впоследствии Языков посвящает стихотворение своему первому учителю:

О! Мне ль забыть тебя! Как сын,
Любил ты отрока меня;
Ты предузнал, кто буду я
И что прекрасного судьбина
Мне даст на подвиг бытия.

В 16 лет Языков написал и опубликовал свои первые стихи. Начиная печататься в журналах, он невольно заставил обратить на себя внимание видных литературных деятелей: Евгения Абрамовича Баратынского, Антона Антоновича Дельвига, Александра Федоровича Воейкова и Александра Сергеевича Пушкина. Увлеченно занимаясь словесностью, Языкову трудно даются естественные науки, к которым он не имел никакого интереса и усердия. В результате Николай Языков вынужден оставить кадетский корпус, получив аттестат о не законченном образовании. Молодой поэт не оставляет надежды продолжать образование и по совету своих братьев готовится к поступлению в Петербургский университет.

Александр Федорович Воейков¹, старший друг Языкова вводит его в свой литературный кружок. Здесь Николай знакомится со многими поэтами,

¹ **Воейков Александр Федорович** (1779–1839 гг) – русский поэт, профессор Дерптского университета, переводчик, литературный критик, издатель, журналист, член Российской академии.

литераторами. Видя тягу, талант молодого человека к поэзии и литературе А.Ф. Воейков настоятельно советует Языкову поступать в Дерптский университет. А он со своей стороны, как бывший профессор этого учебного заведения снабдит своего подопечного всеми необходимыми рекомендациями и письмами. И вот 6 ноября 1822 года Языков пребывает в эстонский город Дерпт, где находился университет.

Эстония. Юго-западное побережье страны омывается Рижским заливом, с севера Финским заливом, с востока Чудским и Псковским озерами. Северо – восток и юго – восток Эстонии примыкает к России. Дерпт за всю свою историю имел несколько названий: Юрьев – Дорпат – Дерпт – (опять)Юрьев – Тарту. Город, находясь на некотором расстоянии от Чудского озера, исторически он располагался в Остзейском крае, где в 12–13 веках немцы – католики крестовцы, торговцы стали заселять юго – восточную часть побережья Балтийского моря. Здесь они контролировали экономику, образование, культуру, политику. Этнические немцы составляли не малую часть населения в этих краях. Дерптский университет был единственным немецкоязычным Имперским учебным заведением на территории тогдашней России и считался лучшим университетом страны. Лекции здесь читались только на немецком языке.

Пребыв в Дерпт Языков пишет своему старшему брату Александру:

«Воейков сильно мне покровительствует: он предварительно известил о мне своих здешних знакомых и родню, которые меня принимают с разверстыми объятиями. Сердечно благодарен всем, кои подали мне смелую мысль переменить мою жизнь, вялую и унижающую внутреннего человека, на деятельную, благородную и прекрасную блестящими видами будущего! Я чувствую в себе большое преобразование»². (Н.М. Языков – А.М. Языкову. 19 ноября 1822. Дерпт.)

В нашем отечественном литературоведении сформировалось твердое представление о Николае Языкове, как о поэте «радости и хмеля, поэте «разгула и свободы». Такая характеристика была дана ему и его стихам преимущественно в Дерптский период его творчества. Обращаясь к разным описаниям жизни Николая Михайловича Языкова мы встречаемся с тем, что поэту приписываются черты безыдейного, гулящего, блудного не стремящегося наукам, студент – кутила, поэт «Вакха и Эрота», как обычно о нем писали. Его описывали как человека, прожигающего свои дни в стенах Дерптского университета, а в 1827 году бросает его не законченным в результате своей разгульной жизни. Под конец творческого пути Языков изображается как автор религиозных текстов, полемических посланий к Герцену, к Чаадаеву. Так в стихотворном послании к Чаадаеву Языков пишет:

² Языков Н.М. Свободомыслящая лира: Стихотворения; поэмы; жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям/ Сост. и автор вступит. статьи и примечаний В.В. Афанасьев. М.: Московский рабочий, 1988. С. 146.

Вполне чужда тебе Россия,
Твоя родимая страна!
Ее предания святые
Ты ненавидишь все сполна

Ты их отрекся малодушно
Ты лобызаешь туфлю пап, –
Почтенных предков сын ослушной,
Всего чужого гордый раб!³
<...>

Переход Языкова от «хмеля» и безудержного «веселья» к славянофильству и православию биографы, литераторы объясняют его болезнью и дружественными связями с братьями Киреевскими, Хомяковым и другими славянофилами. Перед смертью поэт исповедовался и причастился Святых Христовых Таин... Но так ли «весела» была его жизнь в Дерпте?

«Прежние исследователи чрезмерно преувеличивали роль и значение «вакхических» моментов в поэзии Языкова, причем и в данном случае все трактовалось в узком биографическом плане. По представлениям данных исследований, творчество Языкова отображало главным образом личную жизнь поэта⁴». Языков представлялся недоучившимся и малообразованным студентом – кутилой, душой пьяных студенческих компаний. Такая характеристика поэта, как студента и человека была бы справедливой, основываясь мы только на некоторых стихах написанные им в Дерптский период. Но если исследователь обратится к эпистолярному наследию Николая Языкова, перед ним откроется совсем иной студент Дерптского университета.

Сразу же по приезду в Дерпт молодой человек пишет своему брату Александру: «...Сделайте милость, пришлите мне книги например Блера или Лагарпа, и Корнеля с примечаниями <...> Всего нужнее «Новые образцовые стихотворения», «Шильонский» и «Кавказский» пленники, ибо ими интересуется Борг (учитель немецкого языка). <...> Кажется, я скоро научусь здесь по-немецки. <...> Пришлите мне книг много, и нельзя ли купить хотя романы Вальтера Скотта <...> **Здесь совершенно другой мир, другие люди, даже наружность людей иная: все немецкое – табак и кофе**⁵». (Н.М. Языков – А.М. Языкову. 6 ноября 1822. Дерпт.)

В течении 1822 года Николай усиленно занимается языками и другими науками. Поселившись в семье лектора немецкого языка фон Борга, он гото-

³ Языков. Н.М. Собрание стихотворений / Сост. и автор вступ. статьи Типография №3 Управления издательств и полиграфии Исполкома Ленгорсовета. стр. 275–276.

⁴ Языков. Н.М. Собрание стихотворений / Сост. и автор вступ. статьи Типография №3 Управления издательств и полиграфии Исполкома Ленгорсовета. стр. X.

⁵ Языков Н.М. Свободомыслящая лира: Стихотворения; поэмы; жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям/ Сост. и автор вступит. статьи и примечаний В.В. Афанасьев. М.: Московский рабочий, 1988. С. 146.

вится к вступительным экзаменам в университет. Н.М. Языков первое время усердно работал над изучением немецкого языка и латыни. Он трудился над совершенствованием своих поэтических и переводческих опытов. С Боргом они переводили некоторые басни Крылова и некоторые отрывки из Истории Карамзина.

«Признаюсь, что иногда, разумеется от непривычки, моя голова кружится после ночных бдений, но это пройдет и ничего не значит перед пользою моральною. <...> Скоро я привыкну заниматься с такою же ревностью, как прежде отвыкал <...> Пиши же о театрах, <...> За что запретили Катенина? И надолго ли? не вышел ли из печати его «Цид»? Если да, то пришли мне⁶».

(Н.М. Языков – А.М. Языкову. Декабрь. 1822. Дерпт.)

Вот еще одно из ранних писем Дерптского периода:

«Ты ошибаешься, думая, что твои строгие суждения о стихах моих мне не приятны – совсем нет. Я во все с тобою согласен; знаю, что моя Муза настолько молода, что часто завирается. Перевозчиков точно то же говорит мне о моих стихах; говорит, что у меня не все свое, но что есть много мне принадлежащего. <...> При первой денежной возможности ты пришли мне Историю Карамзина... Пришли Сокращенную русскую историю Строева – она есть у нас и какую – нибудь Логику. Так же Всеобщую историю Калайдовича⁷» (Н.М. Языков – А.М. Языкову. 17 декабря 1822. Дерпт.)

В этих письмах обращает на себя внимание тот факт, что Языков высылать недостающие ему книги. И это всего два письма. Если же читать письма всего студенческого периода Языкова с 1822 – 1827гг., мы увидим, что очень часто Николай просит выслать ему книги, журналы, рассказывает брату о уже прочитанных. Здесь мы встречаем упоминание о самых различных писателях и поэтах: о Гомере, Шекспире, Шиллере, Гете, Тассо, Ариосто, Карамзине, Калайдовиче, Байроне, А.С. Пушкине, Грибоедове, Вальтере Скотте, Иммермане, Мицкевиче, Жуковском, Виргилии, Тибулле, Анне Готовцевой, Иллечевском и о многих других. Николай находится далеко от центра литературной жизни России, но осведомлен о ней не хуже тех, кто живет в Петербурге и Москве. Подобные письма свидетельствует о высокой трудоспособности, усидчивости и эрудиции Николая Языкова.

Экзамены молодой поэт выдержал и 17 мая 1823 года зачислен в ряды студентов, о чем свидетельствует аттестат, выданный ему по окончании курса. В университете Языков принадлежал к передовому студенчеству. Как уже было сказано он много читал, изучал языки: греческий, немецкий, латынь.

«Мне жаль, что я имею очень мало времени для знакомства с немецкою литературою; представь себе: от 8 утра до 1 ч в университете, от 3 до 4 урок латинский или немецкий (не чтение, а письмо на немецком), от 4 до 5 опять

⁶ Там же. С. 148.

⁷ Там же. С. 148.

56 | университет, от 5 до 6 греческий (четыре раза в неделю); итак, мне почти каждый день должно готовиться к двум урокам. Когда писать стихи, без которых – что я такое? И для которых, как ни говори, а я сам чувствую, непременно нужен большой навык – не то они будут и не плавны, и трудно-плавки⁸). (Н.М. Языков – А.М. Языкову. 19 ноября 1824. Дерпт.)

Высокую оценку дает Языков первому ректору Императорского университета Георгу Фридриху Паррот⁹.

«... Петр меня спрашивает: как читает лекции Паррот? Это человек необыкновенной учености, сильно любящий свою науку; говорит весьма точно и весьма пространно... часто возвышается даже до поэзии... при всякой оказии делает опыты; <...> Он сидит во время лекции весьма торжественно: на высокой довольно кафедре, под бюстом Невтона, и при всякой оказии обращается к нему с вопросом, с сильными выражениями. Мне весьма понравились его уроки... В следующем семестре он, кажется, будет читать физику земли: говорят, что это чрезвычайно любопытно¹⁰» (Н.М. Языков – А.М. и П.М. Языковым. 29 августа. 1823. Дерпт.)

Следует отметить то, что Николай Языков весьма высоко оценивает своих институтских преподавателей. Вот что он говорит о других своих наставниках в этом же письме:

«Всех более из профессоров меня восхищает Эверс; его лекции составляют самую приятную, можно сказать амврозическую пищу моего ума: читает просто, ясно и необыкновенно выразительно; его искусство выражать характеры людей очень сильно. <...> Перевощиков читает историю русской словесности... и очень хорошо: он человек копотный, рассказывает всю подноготную ясно и даже иногда красноречиво. Язык русский – по крайней мере, на словах – знает очень хорошо и никогда ни на шаг не отдаляется от своего предмета...» (Н.М. Языков – А.М. и П.М. Языковым. 29 августа. 1823. Дерпт.)

Мы знаем, что Языков был автором студенческих песен не самой высокой пробы. Биографы и литературоведы видят в этих песнях внутренний мир поэта, как результат разгульной жизни. Но на фоне представленных выше писем исследователю жизни Языкова интересно было бы знать, а как сам автор оценивал эти произведения.

Им мы читаем: «Я написал еще около десятка студенческих песен: они, ей-Богу, не стоят ни переписания, ни весовых денег...¹¹» (Н.М. Языков – А.М. и П.М. Языковым. 9 августа. 1823. Дерпт.)

⁸ Там же. С. 159.

⁹ Георг Фридрих Поррот – физик – изобретатель, первый ректор Императорского Дерптского университета.

¹⁰ Языков Н.М. Свободомыслящая лира: Стихотворения; поэмы; жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям/ Сост. и автор вступит. статьи и примечаний В.В. Афанасьев. М.: Московский рабочий, 1988. С. 157.

¹¹ Там же. С. 157.

Подобные эпикурейские мотивы мы встречаем и у Пушкина, Батюшкова, Давыдова, Дельвига. И если у Языкова и встречаются подобные ноты, то их следовало бы отнести к студенческой молодости поэта. Не следует думать, что подобные стишки были основным творчеством Языкова в университетские годы. Главную тему его поэзии в эту пору составляют мотивы дружбы, братства, свободы, красоты окружающего мира, любви и преданности. Так в стихотворении «Две картины» мы читаем:

Прекрасно озеро Чудское,
 Когда над ним светило дня
 Из синих вод, как шар огня,
 Встает в торжественном покое:
 Его красой озарена,
 Цветами радуги играя,
 Лежит равнина водяная,
 Необозрима и пышна;
 <...>
 Прекрасно озеро Чудское,
 Когда блистательным столбом
 Светило искрится ночное
 В его кристале голубом¹²:
 <...>

Или другой стих, написанный в том же 1825 году к А.А. Воейковой:

Забуду ль вас когда – нибудь
 Я, вами созданный? Не вы ли
 Мне песни первые внушили,
 Мне светлый указали путь
 И сердце биться научили?
 Я берегу в душе моей
 Незыблемые, живые
 Воспоминанья прошлых дней,
 Воспоминанья золотые.
 <...>

1825 г. Дерпт.

О своей личной жизни в письма Языков пишет следующее:

«Я не участвую ни в балах, ни в собраниях, ни в танцах, ни в фантах; мне кажется, что, танцуя вытряхиваешь ум из головы: этому примеров очень много¹³». (Н.М. Языков – А.Н. Языкову. 29 января 1823. Дерпт.)

«До сих пор я мог делать, что хотел... потому что не живу под началом, а имею особенную комнату, в своих руках деньги и окружен теми

¹² Языков. Н.М. Собрание стихотворений / Сост. и автор вступ. статьи Типография №3 Управления издательств и полиграфии Исполкома Ленгорсовета. С. 85.

¹³ Языков Н.М. Свободомыслящая лира: Стихотворения; поэмы; жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям / Сост. и автор вступит. статьи и примечаний В.В. Афанасьев. М.: Московский рабочий, 1988. С. 151.

же студентами, которые и после будут мне товарищами, но не сделался ни пьяницей, ни дуэлянтом, ни проч.¹⁴». (Н.М. Языков – А.Н. Языкову. 6 апреля. 1824. Дерпт.)

Языков выделяется не только своим повышенным интересом к науке и литературе среди других русских студентов в Дерпте, но и оказывал большое влияние на них. Один из студенческих друзей Николая некий Татаринцов пишет:

«Вообще Языков не был словоохотлив не имел дара слова, редко вдавался в прении и споры и только отрывистыми меткими замечаниями поражал нас. Мы все его любили за его редкую доброту и гордились его поэтическим талантом, ожидая от него нечто великого. Сам он редко говорил о своих стихах и не любил читать их. <...> Все его стихи, даже самые ничтожные, выучивались наизусть, песни его клались на музыку и с любовью распевались студенческим хором. Вообще без Языкова наша русская, среди немцев, колония, слушая немецкие лекции, читая только немецкие книги, была бы совершенно чужда тогдашнему литературному в России движению, но он получал русские журналы, альманахи, вообще все новое и замечательное в русской литературе¹⁵». (А.Н. Татаринцов. 1870-е.)

Приведенные выше письма и свидетельства современников открывают нам совершенно другого Языкова, который вовсе не похож на студента ведущий веселый и разгульный образ жизни. Перед нами встает человек высокой культуры и нравственности. Эпистолярное наследие поэта за годы обучения в университете открывает нам Николая Языкова как студента, увлеченного наукой и усердно посещающего университетские занятия; характеризует его как верного друга, отнюдь не пьяницу и гуляку. Письма подчеркивают его страстное увлечение поэзией и стремление к постоянному оттачиванию поэтического мастерства. Кроме того, Языков посещал помимо обязательных лекций своего факультета ряд не обязательных лекций, что опять же свидетельствует о его неложных научных интересах. Он очень много читал русской и иностранной литературы. Вместе с фон Боргом они переводили Историю Карамзина. Считаю не лишним привести некоторые выписки из аттестата Дерптского университета, выданного Н.М. Языкову при окончании сего учебного заведения.

«АТТЕСТАТ. По просьбе бывшего студента философии Н. Языкова, родом из Симбирска, о выдаче ему деканского свидетельства для получения увольнительного свидетельства дается ему просимый аттестат за подписом декана и приложением печати философского факультета в том, что, согласно предъявленных им специальных удостоверений, он с прилежанием слушал лекции по: энциклопедии философских наук, философскому учению о религии, логике, физике, римской истории <...>

¹⁴ Там же. С. 161.

¹⁵ Там же. С. 153.

Совет Имперского Дерптского университета дает свидетельство бывшему студенту философских наук Николаю Языкову, сыну гвардии прапорщика из Симбирска, в том, что он за время с 17 мая 1823 г., со дня своей имматрикуляции, по 18 января 1827 г. **надлежащим образом окончил полный свой академический курс** <...> Совет не может подать суждения о приобретенных им познаниях, потому что он не подвергал себя испытаниям, а потому и не может сообщить ему права на чин 12-го класса, даруемый действительным студентам. **В отношении нравственности его поведение во время пребывания здесь было всегда безупречным**¹⁶». (Дерпт. 12 сентября 1830.)

A. V. Tkachenko

**THE DORPAT PERIOD IN THE WORK
OF NIKOLAI MIKHAILOVICH YAZYKOV**

The article is devoted to the significance of the Dorpat period in the life and work of N.M. Yazykov. Based on the material of letters and creativity, the ideological foundations of the author's artistic world are revealed.

Keywords: N.M. Yazykov, lyrics, epistolary heritage.

¹⁶ Там же. С. 199.

ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В НОЧНОЙ ПОЭЗИИ А. А. ФЕТА

В российском литературоведении уделяется огромное внимание поэтике ночной поэзии. Как правило, пишут о ночи. Ночь в стихотворениях А.А. Фета глубоко своеобразна. Будучи представителем «чистого искусства», для которого тема природа рассматривается в синтезе философских и эстетических представлений, связь между природой и внутренним миром лирического героя представляется жизненоприродой в эмоциях героя. Эта особенность и будет проанализирована в данной работе.

Ключевые слова: лирический герой, ночь, эмоция, эстетика.

*Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека,
Другой – душа и мысль моя.
[Добро и зло] А. А. Фет*

Творчество А.А. Фета занимает особое место в идее «искусство ради искусства». Поэт поставил фундамент для дальнейшего развития этого направления.

Фет сравнивает поэтом с «строгим резцом»: «строгий резец художника перерезал всякую, так сказать, внешнюю связь их с ним самим, и воссоздатель собственных чувств совладал с ними как с предметами, вне его находившимися» [6: 67].

По мнению А.А. Фета, поэт находит вдохновения «чистого созерцания» в реалии: «Брось на стул женское платье, или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты» [2: 665].

Выдающийся русский философ В.С. Соловьев в своих обобщениях, касающихся поэзии Фета и вообще лирики, предложил рассмотрение соотношения «вековечной глубины бытия» и «глубины душевного мира» человека как тоже всеобъемлющей реальности [1: 73].

В.Н. Аношкина-Касаткина справедливо отметила, что фетовское поэтическое созерцание включает в себя не только интуиции, но и инстинкты. Они определяют своеобразие философско-эстетических представлений Фета и позволяют поэту говорить об «обожании» [1: 50].

В.В. Розанов своим субъективным восприятием ночного пейзажа, можно сказать, компрометирует его, связывая со слишком узким любовно-плотским переживанием [3: 101].

В.С. Соловьев, написав о любовной лирике поэта, высказал: у Фета, в его «удивительно прекрасных стихотворениях» (речь шла о сборнике «Вечерние огни». – В. А. -К.) представлена Афродита – небесная, и «не имеется ничего общего с родовым влечением», у поэта изливается в стихах «истинная любовь» как «индивидуально-духовное отношение...», вечное, неизменное, побеждающее саму смерть [5: 442].

Все же в художественных ассоциациях, сопровождающих решение Фетом проблемы взаимоотношений человека с природой, снова обнаруживаются близкие Тютчеву соотношения, связи образов и поэтических эмоций. Фет в статье о Тютчеве обратил внимание на мысль о «сродстве» или «тождестве» природы и духа [4: 69].

У Фета ночь и человек находятся в благодатном родстве, «благодатная» – это повторяющийся эпитет ночи в стихах Фета, поэт передает глубокое слияние человека с ночной стихией: Ночь и я, мы оба дышим, Цветом липы воздух пьян, И, безмолвные, мы слышим, Что струей своей колышим, Напевае нам фонтан. (1891) [7: 104].

Лирический герой в поэзии А.А. Фета часто выступает в общение с ночной природой, которое способствуется мотивами «живой», «мыслящей», «чувствительной» натурой.

В стихотворении «В лунном сиянии» ясно видна взаимосвязь между природой и лирическим героем. Фон действий является картина природы, живописно зарисованная авторскими эпитетами. Под сиянием луны пруд озаряется «блестящей сталью» – пруд описывается как стальное зеркало, над которым светит сияющая луна. Под лунным сиянием воодушевляются и травы, имеющие сентиментальные эмоциональные окраски – «в рыдании». Ночное пространство открывается широко, в котором видятся в дали и мельница и речка. Вошедший в эту ночную картинку лирический герой – испытавший томление, желая погрузиться в природу и очищаться перед ней, предложил любимой девушке прогулку ночную (Выйдем с тобой побродить / В лунном сиянии!). Пожелав наслаждаться каждым мигом, каждой природной деталью, задавал лирический герой вопрос – «Можно ль тужить и не жить / Нам в обаянии?». Этим риторическим вопросом герой уговаривал девушку, что они выдут «тихонько бродить / в лунном сиянии».

Итак, «в лунном сиянии» томительная душа лирического героя исцеляется природа. Также, ночной пейзаж является искусственным фоном, над которым бродили возлюбленные, четко показывая триаду фетовской поэзии: любовь – искусство – природа.

Другой пример, в котором ясно показываются переживания, эмоции лирического героя в ночном пространстве является стихотворением «Шепот, робкое дыханье».

Данное стихотворение считается посвящением Фета Марии Лазич, возлюбленной им девушке. Будичи поэтом – импрессионистом, А.А. Фету в этом стихотворении удалось точно фиксировать все явления вокруг лирического героя интересными методами – чередование человеческих и природных черт и отсутствие глаголов.

В первой строфе за образом человека (Шепот, робкое дыханье) следует природа, описываемая тремя строками: Трели соловья / Серебро и колыханье / Сонного ручья. Вторая строфа начинается с природой в трех строках: Свет ночной, ночные тени, / Тени без конца, / Ряд волшебных изменений, и заканчивается с чертой «милого лица». В последней строфе переплетаются черты природы и человека, которые появляются в середине строфы (И лобзания, и слезы).

Отсутствие глаголов помогает замедлить темп действий, которое позволяет лирическому герою наслаждаться каждым мгновением с любимой девушкой. Множество имен существительных и прилагательных дает сильную окраску картинке ночи (Сонного ручья / Свет ночной, ночные тени / В дымных тучках пурпур розы). Страсти возлюбленных чистые как «трели соловья», «Ряд волшебных изменений», «облеск янтаря», которые продолжают до зари.

Таким образом, любовь и природа опять выступают вместе на сцене искусство ночной бездны, которые приводят к эстетике поэзии Фета.

Аналогично, эмоции лирического героя накаливаются в «Сияла ночь. Луной был полон сад...». Адресатом стихотворения, по одной из версий, является сестра жены Льва Толстого Татьяна Берс-Кузьминская, по другой, – погибшая невеста поэта сербская пианистка Мария Лазич. Композиция стихотворения отчасти строится по схеме: первая встреча лирического героя с возлюбленной – расставание – вторая встреча, произошедшая на ментальном уровне. Это напоминает известное стихотворение А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновение...», посвященное А.П. Керн. Встреча лирических героев происходит ночью при свете луны, а завершается в предраусветный час в период суточного пограничья. В двух первых частях ночь становится пространством воспоминаний поэта о своей прошедшей любви. Ночная луна освещает гостиную, в которой девушка играет на рояле. Этот образ наполняется символическим смыслом. Лирический герой вспоминает о счастливом времени, когда он наслаждался голосом своей любимой девушки. Струны рояли сравниваются с сердцами молодых возлюбленных, которые «дрожали» во время звучания музыки. Душа лирического героя наполнена ностальгическими чувствами. Он пытается сохранить в себе воспоминания об обстановке встречи. Эти воспоминания включают комплекс чувств и состоят из звуковых и световых проявлений.

В двух остальных частях ночь становится особым пространством гармонии, которая исцеляет боль от разлуки. Болящая душа лирического героя, измученная многими «утомительными и скучными» годами, вдруг услышала голос любимой девушки «в тиши ночной». Пение девушки смягчает боль лирического героя от «обид» и «муки», помогая ему понять, что она для него единственная любовь на всю жизнь.

Таким образом, данное стихотворение четко показывает воздействие ночного пейзажа на внутреннюю природу лирического героя, проводит его к своим истинным переживаниям.

Развитие вышесказанной темы находится в стихотворении «Какое счастье: и ночь, и мы одни!...».

Возлюбленная пара находится в пространстве одухотворенного ночного пейзажа. Образы луны и звезд приобретают символическое значение, создавая своим светом удивительную атмосферу игры света и тени. Особым символом в стихотворении становится река, которая «подобно зеркалу» отражает красоту и гармонию окружающего мира. Ночь изображается глубоким и чистым пространством, где лирический герой начинает испытать «прилив любви». В этот чудесный «миг», когда природа показывает свою красоту, лирический герой получает возможность наслаждаться своими любовными переживаниями. Признавая слабость своего разума, он не боится показывать свои чувства, а наоборот, ими и гордится. Лирический герой готов говорить о своих чувствах, несмотря на то, что другие могли бы его назвать «безумным». Таким образом, для лирического героя ночь становится временем наслаждения красоты и признания в любви.

Как итог, было установлено, что лирический герой ночной природы поэзии А.А. Фета находится в гармонизации внешних и внутренних сторон человеческого бытия. Ночь для лирического героя, в первой очереди, является погружением в внутренний мир и пониманием собственных чувств.

Литература

1. Аношкина-Касаткина В.Н. Образ лунного сияния в «ночной поэзии» Тютчева и Фета (О философско-эстетических представлениях поэтов). – М.: Литературоведческий журнал, 2012. – С. 48–72.
2. Полонский Я. Мои студенческие воспоминания // Литературное приложение к «Ниве». 1898. – № 12. – С. 661.
3. Розанов В.В. Люди лунного света // Сочинения. Т. 2. Уединенное. – М.: Правда, 1990. – С. 10–192.
4. Русское слово. – 1859. – Кн. 2. – С. 69.
5. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Сост., вступит. статья Р. Гальцевой и И. Роднянской; коммент. А.А. Носована. – М.: Искусство, 1991. – С. 413–414.

6. Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Русское слово. – 1859. – Кн. 2. – Отд. 2. – С. 66.
7. Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Б.с. Библ. поэта. – Цит. соч. – С. 104.

Nguyen Chanh Luong

**THE IMAGE OF LIRICAL CHARACTER IN THE NIGHT POETRY
OF A. A. FET**

Russian literary criticism pays great attention to the poetics of night poetry. As a rule, writing about the night. «Night Poetry» of A.A. Fet is deeply distinctive. Being a representative of «pure art», for which the theme of nature is considered in the synthesis of philosophical and aesthetic ideas, the connection between nature and the inner world of the lyrical character is represented by the life-nature in the emotions of the hero. This feature will be analyzed in this paper.

Keywords: lyrical character, night, emotion, aesthetics.

Е. В. Кречина

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

ekrechina@bk.ru

Е. С. Башкина

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

elizaveta.bashkina@bk.ru

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ ТИПАЖЕЙ НА УРОКАХ РКИ (НА ПРИМЕРЕ «ЧУДИКОВ» В. М. ШУКШИНА)

В статье рассматриваются особенности проектирования курса РКИ на основе концептуально-ориентированного обучения, исследуются возможности использования прозы В. М. Шукшина в качестве иллюстративного и учебного материала. Даются рекомендации по работе с лингвокультурным типажом «чудик» на уроках РКИ.

Ключевые слова: русский язык как иностранный; концептуально-ориентированный подход; языковая картина мира; лингвокультурный типаж.

Лингвокультурный материал, на наш взгляд, может эффективно использоваться при построении курса РКИ с помощью концепции «больших идей». Понятие «большая идея» как некое концептуальное обобщение, закономерность, лежащая в основе той или иной учебной дисциплины, обычно рассматривается в контексте концептуально-ориентированного обучения, основная идея которого заключается в «переориентации обучения с освоения списков фактов и тем на освоение набора обобщений, выраженных в виде концептов» [1, с. 6].

Наиболее устойчивые стереотипы (мотивы/идеи) народа можно рассматривать как обобщения-большие идеи при построении языкового курса в целом и курса РКИ в частности. В таком случае весь курс будет выстроен вокруг определенного набора идей национальной картины мира, не называющихся прямо, но раскрывающихся через контекст (иллюстративный, текстовый материал курса). Лингвисты А.Д. Шмелев, А.А. Зализняк и И.Б. Левонтина [4] выделили 8 таких идей (мотивов) для русской языковой картины мира.

Произведения В. М. Шукшина ярко иллюстрируют культурные особенности русского народа, содержат большое количество лингвоспецифичных элементов и, на наш взгляд, крайне перспективны для уроков РКИ, построенных по предложенной модели.

В качестве литературного контекста, формирующего и раскрывающего идеи русской культуры, можно использовать лингвокультурные типажи – «узнаваемые образы представителей определенной культуры, совокупность которых и представляет культуру того или иного общества» [3, с. 8]. В творчестве В. М. Шукшина сформировался особый лингвокультурный типаж, близкий к архетипическим «нородивому», «ивану-дураку» и к типу «мечтателя», но не высокоинтеллектуального романтика, как, например, в творчестве Ф. М. Достоевского, а мечтателя необразованного, простого – дурака. Этот типаж – «чудик».

Чудики всегда существуют в оппозиции, ярко проявившей себя в русской языковой картине мира: высокого – низкого, духовного – материального, мира реального, бытового, и мира горнего, в котором логика повседневности не имеет значения. Так Андрей Ерин из рассказа «Микроскоп», поддавшись высокому порыву к знанию, покупает на последние деньги микроскоп, оставляя детей без зимних шубок, а простого шофера Моню Квасова из рассказа «Упорный» перед идеей изобрести вечный двигатель не останавливают ни отсутствие образования, ни даже законы физики.

Тип «чудика» многогранен, в нем реализуется сразу несколько идей русской языковой картины мира, выделенных А. Д. Шмелевым, А. А. Зализняк, И. Б. Левонтиной [4], например: плохо, когда человек действует из соображений практической выгоды (чудики искренни, им чужды расчетливость и жажда сиюминутной выгоды – важнее любовь, интерес, справедливость, признание); идея противопоставления высокого – низкого (для чудиков высокие порывы всегда важнее бытовой логики); идея о непредсказуемости мира (из-за того, что чудики живут в какой-то своей, чуждой материальному миру логике, их жизнь полна сюрпризов и неожиданностей, чаще всего неприятных; они стараются изо всех сил сделать лучше, но результат чаще всего получается противоположным задуманному).

В рамках концептуально-ориентированной модели обучения важно «разложить» каждую идею на составляющие смысловые отрезки и концепты, усложняя смысл от курса к курсу. Так, например, согласно исследованиям А. А. Зализняк, И. Б. Левонтиной и А. Д. Шмелева [4], идея о непредсказуемости мира соответствует трудно переводимый концепт «(по)стараюсь» в двух типах лингвоспецифичных контекстов: «множественный контекст» и «ослабленное обещание». Особенности функционирования этого концепта также можно проиллюстрировать с помощью прозы В. М. Шукшина.

Первый тип – примеры употребления концепта «(по)стараюсь» во «множественном контексте», когда подчиненный глаголу инфинитив обозначает

многократно воспроизводимую ситуацию: *Я стараюсь рано ложиться.* «Стараться» в этом контексте воспринимается как некоторое состояние, требующее усилий и заменяющее действие, в отличие от, например, синонима «пытаться», который подразумевает конкретные действия. Для носителя русской языковой картины мира человек, который старался, но потерпел поражение, вызывает сочувствие и даже симпатию (он прикладывал усилия, тратил время, но по непредсказуемым причинам не добился результата; здесь процесс важнее, чем результат), в отличие от человека, который «пытался», но потерпел фиаско: нужно было потратить больше усилий, больше стараться.

Так «старался» и в результате был арестован чудик-художник из рассказа «Пьедестал»:

1. *И когда он участвовал в изготовлении фальшивок, и тогда он не думал о деньгах – о том, чтоб иметь их много-много. Ему нравилось, что его, самодельного художника, признают талантливым, что где-то кто-то очень нуждается в его работе, и он старался делать, что ему положено делать, хорошо.* (Василий Шукшин. Пьедестал (1970–1972)) [здесь и далее – 6].

Глагол «стараться» здесь указывает даже не на само действие, а на некую общую положительную установку на действие. На оценку результата «стараний» не влияет ни то обстоятельство, что желаемое действие производится не всегда, ни откровенно противозаконный характер самого действия: *«А так как накрыли их скоро, то больших-то денег он еще и не имел и не успел, так сказать, войти во вкус».*

Контексты с похожими лингвоспецифичными значениями можно встретить и в других произведениях В. М. Шукшина:

2. – *Нет, это не рост – нагромождение, – сказал хозяин. Не нам с тобой, Сергей Федорыч, дорогой, исправлять этот закон. Будут расти, шуметь, строить... Постарайтся сохранить скорость.* (Василий Шукшин. Печкилавочки (1970–1972))

3. – *Воду надо таскать, – заметил Андрей. – Свояк любит, чтоб воды было навалом. – Ты вот чего... И ты, Андрей, уж постарайся. Да повеселей будь, а то ходишь, как этот... бурелом какой-то. Подумают, что мы – не рады. А я без ума радешенька.* (Василий Шукшин. Свояк Сергей Сергеевич (1970–1974))

4. – *Ты не кричи, чего ты рот-то разинула? – Да вы вон нарожали их, а толку-то? Вот те раз! Да у меня же смысл был, я их растила да учила старалась... А ты-то зачем жила?* (Василий Шукшин. Письмо (1970–1972))

5. *Просто делаю свое дело, стараюсь хорошо делать.* (Василий Шукшин. Как зайка летал на воздушных шариках (1972))

Глагол «стараться» во множественном контексте не всегда подразумевает какие-либо конкретные действия, попытки (успешные или нет), но иллюстрирует лишь активное намерение добиться положительного результата:

6. – *Платют, видно, за это? Хорошо сделаю, заплатят.* – *Когда как вообще-то.* – **Надо стараться.** – **Я стараюсь.** (Василий Шукшин. *Солнце, старик и девушка* (1960–1971)).

Специфика глагола во множественном контексте заключается в том, что он трансформирует, по сути, ничто в активную деятельность:

7. *И те пропивает.* – **Стараться надо,** Славка. *Матери одной трудно.* (Василий Шукшин. *Вянет, пропадает* (1968))

8. – *Ну, сделаем мы какое-то свое дело, то есть будем стараться!..* (Василий Шукшин. *Кукушкины слезки* (1968))

Второй тип контекста для концепта «постараться» – «ослабленное обещание». Этот контекст связан с предыдущим: говоря «постараюсь» человек больше обещает, чем гарантирует какой-либо результат:

9. – *Не ваше дело.* – *Хорошо.* – *Конструктор спрятал записную книжку.* – **Я постараюсь это узнать.** *Через Николая Сергеевича.* (Василий Шукшин. *Печки-лавочки* (1970–1972))

Концепт «постараться» в своих лингвоспецифичных значениях и идея о непредсказуемости мира реализуется и на образном, и на идейном уровне произведений В. М. Шукшина. Так, главный герой рассказа «Чудик» [здесь и далее – 7] – Василий Егорыч Князев – «старался» сделать как лучше. Например, решил расписать коляску из дома снохи. Несмотря на то, что результат совершенных действий, по сути, исключительно отрицательный (коляска испорчена), чудик Князев не воспринимается носителями русской культуры сугубо негативно: он потратил душевные силы на то, чтобы понравится снохе, старался и искренне считал, что расписанная коляска будет приносить радость. Реакция родственницы, как и других людей, не понимающих чудика, их нелюбовь, оказываются для героя полной неожиданностью и расстраивают его: *«Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить? И хотелось куда-нибудь уйти подальше от людей, которые ненавидят его или смеются».* Чудик вызывает сочувствие.

Идея непредсказуемости мира раскрывается и в другом эпизоде рассказа, когда Василий Егорыч случайно роняет пятидесятирублевую купюру и не решается ее вернуть, лишь негодуя: *«Да почему же я такой есть-то? <...> Что теперь делать?..»* Сетует герой так, будто ситуация совершенно не зависит от него, воспринимая случившееся как нечто не только непредсказуемое, но и необратимое.

Образы чудиков из прозы В. М. Шукшина – живые, вызывающие эмоции, необычные для иностранной аудитории – могут послужить хорошей базой для обсуждения на уроке или размышления дома (письменного или устного) на самых разных уровнях владения русским языком. Так, например, при работе над компетенцией «чтение» на уровне А2 основной задачей является выработка

у учащегося умения определять тему текста и понимать его основные идеи, находить в тексте основную и дополнительную информацию и раскрывать ее. Одним из видов заданий может быть изучающее чтение адаптированных рассказов с последующим выражением отношения к прочитанному. Рекомендованный объем [2] предлагаемого учащемуся текста составляет от 600 до 700 слов с количеством незнакомых слов до 4%.

На уроках РКИ могут быть использованы образные, идейные особенности рассказов, но важно учитывать, что тексты должны быть адаптированы к языковому уровню учащихся: результат анализа отрывков из рассказов В. М. Шукшина с помощью сервиса Текстометр [4] определил их сложность на уровне начального освоения B2. Лексический минимум A2 покрывает около 65 процентов рассказа «Чудик» и не включает, например, такие единицы, как *дождаться, колясочка, умываться, чтоб, ребенок, загляденье* и другие.

Концепты и смысловые блоки могут стать контекстом для грамматического и лексического материала. Так, например, проиллюстрированный нами выше лингвокультурным материалом из прозы В. М. Шукшина концепт «стараться» на уровне A2 может служить контекстом для таких рекомендованных лексических тем, как: «Образ жизни: выходной день», «Мой обычный день», «Как я учусь (работаю)», а также для отработки умения выразить желание, просьбу, согласие, отказ.

Концептуально-ориентированный подход к обучению позволяет построить такую образовательную модель, в которой найдут практическое применение данные самых разнообразных исследований в области этнопсихолингвистики, культурной антропологии, литературоведения. Особенности национальной картины мира могут стать культурным контекстом для языкового материала и приблизить изучающих иностранный язык к пониманию иностранной культуры через культурные стереотипы, лингвоспецифичные концепты. Такое построение курса будет способствовать формированию у учащихся глубоких знаний об особенностях менталитета носителей изучаемого языка. В практике преподавания РКИ образы из прозы В. М. Шукшина могут быть эффективно использованы в качестве контекста для раскрытия разных идей русской картины мира, как например: плохо, когда человек действует из соображений практической выгоды; идея противопоставления высокого – низкого; идея о непредсказуемости мира.

Литература

1. Большие идеи для содержания образования. М. В. Гасинец, Н. А. Авдеенко, А. М. Михайлова, О. Д. Федоров, Т. В. Пащенко; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Институт образования. – М.: НИУ ВШЭ, 2020. – 60 с. – 100 экз. – (Современная аналитика образования. No 17(47)).

2. Глазунова О. И. Программа по русскому языку как иностранному. Уровни А1 – С2. Основной курс. Фонетика. Лексика. Грамматика. Аудирование. Чтение. Говорение. Письмо / О.И. Глазунова, Д.В. Колесова, Т.И. Попова – 3-е изд., стереотип. – М.: Русский язык. Курсы, 2022. – 216 с.
3. Карасик В. И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия. Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи. Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 5–25
4. Ключевые идеи русской языковой картины мира / Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. – М.: Языки славян. культуры, 2005. – 540 с. – (Язык. Семиотика. Культура); ISBN 5-94457-104-7 (в пер.)
5. Лапошина А. Н., Лебедева М. Ю. Текстометр: онлайн-инструмент определения уровня сложности текста по русскому языку как иностранному // Русистика. – 2021. – Т. 19. № 3. – С. 331–345.
6. Национальный корпус русского языка. – URL: <https://ruscorpora.ru/> (Дата обращения 01.02.2023).
7. Шукшин В.М. Чудик // Всероссийский мемориальный музей-заповедник В.М. Шукшина в Сrostках. – URL: <http://shukshin.biysk.secna.ru/author/library/story004.html> (дата обращения 01.02.2023).

E. V. Krechina

E. S. Bashkina

FEATURES OF THE USE OF LINGUO-CULTURAL TYPES IN RFL LESSONS (ON THE EXAMPLE OF V. M. SHUKSHIN'S "FREAKS")

The article discusses the features of designing a Russian as a foreign language course in the concept-based learning (CBL) approach, explores the possibilities of using V. M. Shukshin's prose as an illustrative and educational material. Recommendations are given for working with the linguocultural type "freaks" at the lessons of the Russian as a foreign language.

Keywords: Russian as a foreign language; concept-based learning; language picture of the world; linguocultural type.

ТРАДИЦИИ ЧЕХОВСКОГО ФУТЛЯРА В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «ЧАГИН»

В статье рассматривается, как традиции чеховского футляра воплощены в романе Е. Водолазкина «Чажин», в чем разница футлярности заглавного героя романа и Беликова из рассказа «Человек в футляре» и что нового привносит автор в описание футлярности.

Ключевые слова: Чагин, Беликов, футляр, память.

В современном мире наблюдается повышенный интерес к термину из психологии «зона комфорта», и подобный интерес возникает не только у людей, профессионально связанных с психологией. В ненаучном, обывательском понимании этот термин часто трактуется неверно: с точки зрения материальных благ и внешнего пространства. Зона комфорта в научном понимании – область жизненного пространства, дающее ощущение комфорта и безопасности, связанная с внутренними рамками человека и проявляющаяся в устойчивом шаблонном поведении и привычках [2, с. 330]. Футляр – достаточно близкое, на наш взгляд, понятие, однако различие заключается в том, что в редких, доведенных до крайности, ситуациях человек стремится оградиться от внешнего мира чем-то материальным, то есть надеть так называемый «футляр».

Существует определенная типология футляров: попытка установить контроль над ситуацией; нереализованная в действительности мечта; нереализованный сценарий. Данные типы относятся к трем главным героям маленькой трилогии Чехова: Беликов («Человек в футляре»), Николай Иванович Чимша-Гималайский («Крыжовник») и Алехин («О любви»). Однако А. П. Чехов оставляет без сомнения тот факт, что каждому присущ собственный футляр, имеющий варьирующееся проявление и степень.

Достаточно много параллелей в описании Беликова из рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре» и в описании Исидора Пантелеевича Чагина из романа Евгения Водолазкина «Чажин». Разница в том, что Беликов предстает перед читателями в сложившемся футляре, в то время как роман «Чажин» повествует о становлении личности и характера заглавного героя: «Исидор не всегда был таким» [1, с. 14].

Внешнее проявление футляра – это детали костюма Исидора Чагина и портрет: «Он, вообще говоря, казался ходячей скрепкой», «в темно-

72 | сером костюме и такой же рубашке», «серым был его галстук», «плащ цвета мокрого асфальта», «темно-серое пальто», «Создавал вокруг себя оболочку – если угодно, зонтик, – которая защищала его от внешних воздействий» [1, с. 11–14] – многократно подчеркнутый серый цвет (предположительно фуфайка Беликова могла быть серого цвета), синтаксически выделенная деталь «зонтик», опредмеченное описание внешности через деталь «скрепа» сближают описание внешности Чагина с портретом Беликова («улитка», «скорлупа», «футляр»).

К внешнему проявлению футляра относится описание интерьера. Спальня Беликова дана через сравнение «точно ящик», комната Исидора Чагина «напоминала коробку» [1, с. 16], которыми она была заставлена. Эта деталь – «коробка» – точнее передает форму комнаты, в которой четвертая стена с окном составляет часть покатой крыши, как приоткрытая коробка. Функциональность ящика отличается тем, что его нельзя приоткрыть, как коробку, чтобы увидеть содержимое, но нужно выдвинуть, как правило, полностью. С деталью «ящик» связано выражение «сыграть в ящик», то есть спальня Беликова представляет собой герметично закрытый гроб, в отличие от «коробки». Через развитие последней детали можно заключить, что мир Чагина не закрыт полностью для окружающих. Данный аргумент подкрепляется описанием расположения стеллажей: «В комнате Чагина стеллажи занимали три стены из четырех» [1, с. 16]. Несмотря на то, что стены комнаты закрыты вторым слоем стеллажей, заставленных коробками, окно во внешний мир остается открытым.

Интересно рассмотреть род профессиональной деятельности двух героев. Общность их занятий заключается в том, что и Беликов, и Чагин занимаются вопросами Древней Греции и древнегреческого языка (учитель древнегреческого языка в школе и архивист, изучающий переписку Генриха Шлимана – открывателя Трои – и профессора Генриха фон Краузе – предположительно выдуманного персонажа), тем самым закрываясь от внешнего современного мира «мертвой» архаикой. Важно отметить, что работа становится центром жизни и интересов героев. Так, Беликов говорил «со сладостным выражением» слово «антропос» [5, с. 498], а все беседы Чагина в период работы над переводом писем Шлимана и фон Краузе сводились к обсуждению Трои и философии Шлимана.

Более глубинное проявление футлярности заключается в круге общения героев. Беликова и Чагина сближает достаточно узкий круг лиц, с которыми они взаимодействовали и поддерживали близкое общение. Из рассказа «Человек в футляре» читатель узнает о последних нескольких годах жизни, в которых поддерживали контакт рассказчик Буркин, другие учителя и работники школы, Варенька и Михаил Коваленко и повар Афанасий – круг, состоящий из коллег и исключаящий семью и друзей, несмотря на попытку

создания семьи с Варенькой и «поддержание добрых отношений с товарищами» [5, с. 499]. В романе освещена вся жизнь Чагина, и поражает малое количество людей, с которыми выстраивалось общение, и специфика этих отношений. Например, в период обучения в университете и некоторое время после это общение с Николаем Петровичем и Николаем Ивановичем – людьми, занимавшимися «идеологической» безопасностью библиотеки. На протяжении зрелости – дружба с профессором Спицыным, изучавшим специфику памяти Чагина. В пожилом возрасте – знакомство и тесная дружба с Никой – девушкой, приехавшей поступать и провалившейся на экзамене. Можно заключить, что в случае Исидора Чагина его отношения с людьми действительно считались дружбой. Однако эти отношения складывались не на основе общих интересов, а скорее общности проблем и взаимовыручки: эксплуатация способностей заглавного героя, изучение его памяти или помощь в воссоединении с любимой.

Важно упомянуть об отношении к мысли как к более глубинному проявлению футлярности. Беликов «старался запрятать в футляр» [5, с. 498] свои размышления и идеи, и самой доступной формой мысли для него стал запрет как попытка контроля, выраженный во фразе «как бы чего не вышло» [5, с. 499]. В отличие от Беликова, Чагин ведет Дневник, хотя и не раскрывает свой внутренний мир в диалогах. Дневник – это жанр, не преследующий цель закрепить биографию на листах и в памяти, но это способ отрефлексировать события, дать им оценку и зафиксировать опыт. Лейтмотивом в романе становится мысль о том, что дневник как жанр требует читателя. То есть сама форма предполагает, что, во-первых, внутренний мир Чагина с системой его ценностей должен быть приоткрыт, во-вторых, герой не сможет предаться забвению из-за оставленных письменных материалов.

Особенностью футлярности Чагина становится свойство феноменальной памяти. Не заостряя внимания на деталях и специфике памяти, можно предположить, что Исидор Чагин страдает гипермнезией, которая характеризуется патологическим обострением чувственно-образных воспоминаний с логико-последовательными нарушениями. Часто гипермнезия становится посттравматическим следствием [3, с. 75]. Однако феноменальная память Чагина не была следствием яркого впечатления, психологической травмы и не носила хаотичный характер, но имела свои черты. Во-первых, Исидор Чагин в равной степени хорошо обладал слуховой и зрительной памятью, поскольку тексты он мог запомнить наизусть со слуха. Во-вторых, тексты воспроизводились «механически» [4, с. 129], то есть без осмысления содержания. В-третьих, память работает как серия снимков, и это свойство препятствует пониманию содержания текстов и узнаванию лиц. Последнее хорошо проиллюстрировано эпизодом отношений с близнецами Тиной и Диной в третьей главе романа: «Память Исидора была, по сути, фотогра-

74 | фической. <...> для узнаванию лица его подопечному <Чагину> требовалось повторение выражения и освещения» [1, с. 283].

В-четвертых, ключевым свойством памяти стала высокая степень образности, что также повлияло на понимание текстов, особенно поэтических, терминологии (например, «обращение» в лингвистике, «материя» из философии), устойчивых выражений и фразеологизмов: «буквальное восприятие закрывало для Чагина поэзию как таковую <...> любое абстрактное высказывание его сознание стремилось снабдить образами» [1, с. 102].

В-пятых, интересно взаимоотношение памяти и изучения иностранного (в данном случае немецкого) языка: «Чтобы запомнить – не надо умствовать» [1, с. 272], то есть основная задача в изучении языка – это запомнить готовые формулы без осмысления грамматического наполнения.

Учитывая свои специфичные свойства памяти, герой искал пути к забыванию, или даже к «забвению», тем самым освобождая себя от футляра и бремени. Первый способ – это буквальная борьба образом: «Чагин боролся не с содержанием, а с изображением» [1, с. 259], поэтому сжигал бумажные тексты. Второй способ – осмысление содержательного аспекта текста через разыгрывание пьес и импровизированные реплики.

Таким образом, память Чагина в молодом и зрелом возрасте – это своеобразная стена образов, – как на уровне зрительного или слухового восприятия, так и на уровне языка – закрывающая восприятие реальности текстами.

В старости Чагин преодолевает проблему феноменальной памяти. Возникают некоторые нарушения, характеризующиеся смешением событий собственной жизни с художественным пространством «Илиады», биографией Генриха Шлимана и другими источниками. Подобные нарушения наблюдаются при криптомнезии [3, с. 77]. У читателя возникает ощущение, что герой обретает забвение и растворяется в вечности и «Илиаде», о чем свидетельствует отрывок из поэмы «Одиссей», написанной Чагиной в Тотме в последние два года жизни: «Школа приходит на память, подернута легким туманом <...> / И как-то неясно уже, что качается, собственно, – липы, / Школа ли с учениками, указкой, портретом Гайдара, / чучелом сойки, ответом: “Впадает в Каспийское море”?» [1, с. 341]. Но, на наш взгляд, забвение и память – это два типа «футляра». Если память с буквальным восприятием метафорически можно представить стеной от внешнего мира, то забвение – это покрывало, из-под которого трудно выбраться.

Традиции чеховского футляра имеют место в романе Евгения Водолазкина «Чагин». Но они не столько претерпевают трансформацию, сколько расширяются новыми открытиями в области когнитивистики, нейропсихологии и философии. Можно также добавить, что «футляр» Исидора Чагина вынужденный и обусловлен эпохой СССР. «Футляр» Чагина (в основном внутренний, связанный с памятью) становится бременем, тем самым вызывая

трудности с социализацией, восприятием и понимаем языка, а не средством установить контроль над ситуацией и стеной между героем и социумом, как в случае Беликова. Поэтому целью героя романа становится забвение как освобождение от «футляра», а не смерть, то есть полное погружение в оболочку.

Литература

1. Водолазкин Е.Г. Чагин: роман / Евгений Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. – 378 с.
2. Кайгородов Б. В., Еремицкая И. А. Зона комфорта, развитие и понимание себя // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 4 (71). – С. 329–331.
3. Сарсембаев К. Нарушения памяти (мнестические расстройства). Квантованный учебный. Текст с заданиями в тестовой форме для студентов медицинских вузов // Педагогические измерения. – 2015. – № 3. – С. 74–79.
4. Хомская Е. Д. Нейропсихология: 4-е издание. – СПб.: Питер, 2005. – 496 с.
5. Чехов А. П. Малое собрание сочинений / Антон Чехов. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 800 с.

E. A. Pervuninskich

TRADITIONS OF THE CHEKHOV CASE IN THE NOVEL «CHAGIN» BY EVGENIY VODOLAZKIN

The article discusses how the traditions of the Chekhov case are embodied in the novel «Chagin» by E. Vodolazkin, what is the difference between the case of the title character of the novel and Belikov from the story «The Man in the Case» and what the author brings to the description of the case.

Keywords: Chagin, Belikov, case, memory.

**ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ПРОСТРАНСТВО
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

кандидат филологических наук,
руководитель Межрегионального центра информационной безопасности
Калуга, Россия
volkova.expert@mail.ru

ФЕНОМЕН ВИЗУАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ РАННЕГО БЛОКА: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена анализу раннего творчества А.А. Блока в контексте визуальности поэтических образов. Символистская поэтика стремилась «выразить невыразимое», и одним из способов такой репрезентации было обращение к визуальному и одновременно сакральному: иконам, храмовому пространству, а также к картинам.

Ключевые слова: русская литература; символизм; поэтика; Александр Блок; интермедиаальный анализ; экфрасис.

Интермедиаальность как понятие и метод работы с текстом – научное явление конца XX века, хотя его возникновению способствовали исследования более ранние, например, семиотическая школа Ю.М. Лотмана. Интермедиаальный анализ предполагает соотнесение элементов произведений искусства разного вида: так, к наиболее известному виду интермедиаальности относится экфрасис. Сама процедура интермедиаального анализа не является устоявшейся, поэтому представляется возможным не просто говорить о взаимодействии, например, литературы и живописи, а рассматривать какой-либо компонент текста (в широком смысле слова, так как картина – это тоже текст) в разных произведениях. Таким компонентом, в частности, может быть образ как структурообразующий элемент текстовой системы.

Говоря о поэтике символизма, к которому относил себя и А. Блок в начале своего творческого пути, в самом начале следует уточнить термин: вместо «поэтика» уместнее использовать термин «мифопоэтика». Понятие «мифопоэтика» было использовано И.А. Кребель в исследовании «Мифопоэтика Серебряного века» [6]. Это понятие используется как обозначение особого философско-религиозного «семантического универсума» [5, с. 6], формируемого в русской литературе конца XIX – начала XX вв.

Мифопоэтика символизма, взявшего за основу христианский принцип толкования окружающей действительности как книги символов, «идеологически» строилась на философии Владимира Соловьева, размышления которого о Вечной Женственности были довольно далеки от ортодоксального христианского понимания фрагментов Священного Писания. Однако эти

мысли стали одной из мировоззренческих основ раннего поэтического цикла А.А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Для рецепции истоков философии Вл. Соловьева и поэзии А.А. Блока (в том числе и в контексте визуальности) необходимо обратиться к средневековому рыцарскому мировосприятию: хотя символизм был обращением к мистике и спиритуалистическому восприятию действительности, он был во многом основан на христианстве. Именно поэтому последователи Блока, например, Е.Ю. Кузьмина-Караваева, впоследствии мать Мария Скобцова, переросли символистский мистицизм и дуализм, выразившийся в противопоставлении быта и бытия: «Что касается самого Блока, то он испытал сильное влияние Вл. Соловьева, который был «духовным отцом» и русской религиозной философии, и поэзии символистов. Мысль Соловьева и основные темы поэзии Блока, очевидно, оставались важными для м. Марии на протяжении всей ее жизни» [1, с. 428].

В таком контексте, с одной стороны, непривычно говорить о языковой репрезентации зримых образов: поэтика символизма, как и его содержательная сторона, направлены, прежде всего, на инобытие, на то, чтобы прозреть это инобытие и вербализовать подобное прозрение в своем творчестве. Поэтому экфрасис, вербализация зримых (чувственных) образов кажутся скорее присутствующими акмеизму с его «поэтикой быта». Однако с другой стороны, именно визуальность поэтики позволяет реализовать то, о чем было сказано выше: прочитать, подобно средневековым трубадурам, этот мир как большую книгу символов и выразить основные смыслы через вербализованные зримые образы.

В ранней поэзии А.А. Блока феномен визуальности проявляется в нескольких аспектах. Первый из них – это так называемая литургическая или богослужебная поэтика: «Богослужебная поэтика лирических текстов Серебряного века проявляет себя двойко – эксплицитно и имплицитно. Эксплицитный способ проявления наиболее прост и представляет собой использование конкретных лексем, относящихся к семантическим полям «христианство», «храмовое пространство» и подобным» [4, с. 195].

В цикле «Стихи о Прекрасной Даме», поэтически и содержательно продолжающем первый цикл «*Ante lucem*», несколько стихотворений посвящено ожиданию возлюбленной, которую лирический герой, близкий самому поэту, наделяет неземными чертами через употребление богослужебной лексики:

Бегут неверные дневные тени.
Высок и внятн колокольный зов.
Озарены церковные ступени,
Их камень жив – и ждет твоих шагов.
Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь,
Одетый страшной святостью веков,
И, может быть, цветок весны уронишь
Здесь, в этой мгле, у строгих образов.
Растут невнятно розовые тени,

Высок и внятен колокольный зов,
 Ложится мгла на старые ступени...
 Я озарен – я жду твоих шагов (1902) [3, с. 45].

Хронотоп этого лирического текста полностью строится на литургической поэтике: локус присутствия лирического героя и явления героини – храмовое пространство (колокольный зов, церковные ступени, камень, одетый святостью веков, у строгих образов). Именно в этом пространстве должна произойти долгожданная встреча (я озарен – я жду твоих шагов), но в сакральном пространстве храма встреча может произойти только с нездешним, горним миром. Однако лирический герой находится на границе двух миров – между бытом (здесь) и бытием (там), и это пограничное состояние, типичное для романической и символистской поэтики, выражается в лирическом тексте не только через богослужебную лексику, но и через визуализацию храмового пространства: церковные ступени, холодный камень, мгла у строгих образов, мгла, которая ложится на старые ступени. Даже «неверные дневные тени» и «розовые тени» отсылают нас ко времени действия, то есть визуализируют время наступления заката (выстраивается хронологическая цепочка: дневные тени – розовые тени – мгла). Таким образом, языковая репрезентация зримых образов служит попытке передать особый, мистический опыт автора / лирического героя.

Примечательно, что при всей возвышенности и попытке сакрализации поэтики визуальные образы в стихах Блока имеют реальную основу: известно, что поэт и его будущая супруга, Л. Д. Менделеева-Блок, не раз встречались возле или в самом Казанском соборе. Упоминания об этом содержатся в воспоминаниях Любви Дмитриевны: «... почти машинально вошла в Казанский собор. Я не подошла к богатой и нарядной, в брильянтах, чудотворной иконе, залитой светом, а дальше – за колоннами – остановилась у другой, Казанской, в полутьме с двумя-тремя свечами, перед которой всегда было тихо и пусто. Я опустила на колени, еще плохо умея молиться... Пришли облегчающие, успокоительные слезы. <...> В сумерки октябряского дня я шла по Невскому к собору и встретила Блока. Мы пошли рядом. Я рассказала, куда иду и как все это вышло. Позволила идти с собой. Мы сидели в стемневшем уже соборе на каменной скамье под окном, близ моей Казанской. То, что мы тут вместе, это было больше всякого объяснения» [3, с. 379].

Стихотворение «Вот Он – Христос – в цепях и розах», посвященное близкому другу Блока Евгению Иванову, датируется 1905 годом, соответственно, может быть отнесено к ранней лирике поэта. Блок признавался, что на образность стихотворения повлияла картина М.А. Нестерова «Видение отроку Варфоломею». На близость лирического текста и картины указывают и воспоминания самого художника: «Как-то с террасы абрамцевского дома моим глазам неожиданно представилась такая русская-русская красота: слева

лесные холмы, под ними извивается аксаковская Воря, там где-то розовеют дали, вьется дымок, а ближе – капустные, малахитовые огороды. Справа золотистая роща...» [2, с. 483]. Вспомним блоковские строки:

На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг [2, с. 370]

Таким образом, перед нами отчасти экфрасис: именно на фоне русского пейзажа происходит явление монаха перед будущим святым Сергием Радонежским, и на фоне почти такого же пейзажа является у Блока Христос.

Этот стихотворение именно визуально: в нем вербально репрезентируются зримые образы, что создает целую картину с вертикальным и горизонтальными планами. Ключевые знаки или образы стихотворения – решетка, тюрьма, окно (оклад), небо, свет (синее), овраг, знак. Эти образы формируют контрастные пары (бинарные оппозиции): тюрьма – небо, икона – окно, овраг – знак. При этом речь идет именно о бинарных оппозициях, так как одно не существует без другого, о чем говорит и синтаксическая структура предложения с союзом «пока»:

И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый знак [2, с. 370].

Последовательность расположения или хронотоп стихотворения имеет крестообразную форму:

- горизонталь: тюрьма, огород капустный, березки и елки бегут в овраг, не ляжешь, истоптан, в глухой овраг;
- вертикаль: икона смотрит в окно, простой оклад синего неба, восходит хлебный знак.

Горизонтальное измерение пересекается с вертикальным через образ знака: знак «восходит», но при этом в конце – «обо всем не забудешь и всего не разлюбишь, и не поблекнешь, как мертвый знак». При этом образ-символ знака, как и образ синего неба являются аллюзивными:

- синее небо, синее око отсылают к другому стихотворному тексту Блока – хрестоматийному стихотворению «Незнакомка», где «очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу». При этом вспомним, что эти очи в явленном бытовом мире сокрыты от поэта за «темной вуалью»;

- знак представляет собой библейскую аллюзию, в частности, на строик из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12:24).

Таким образом, смерть здесь – это единственный путь постижения «синега», приближения к нему, однако в этой жизни его «достичь нельзя», так как Христос находится все же «за решеткой тюрьмы».

Указанными примерами, конечно, не исчерпывается визуальность поэтики раннего Блока, однако даже эти примеры показывают, что поэтический язык является способом конструирования действительности: «Язык в бытийственном срезе не есть только грамматическая система, не есть способ коммуникации... Язык есть способ бытия» [6, с. 568]. Дальнейшие исследования могут проходить не только в плоскости образа как структурирующего элемента текста, но и на уровне хронотопа, композиции, художественного стиля.

Литература

1. Беневич Г.И. Мать Мария, А. Блок и Вл. Соловьев. Тема Софии // Христианство и русская литература. Сборник четвертый. СПб.: Наука, 2002. С. 426–440.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Л.: Худож. лит., 1982–1983. Т. 1. 512 с.
3. Блок А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Блок. М.: Худож. лит., 1984. 414 с.
4. Волкова А.Г. Богослужбная поэтика лирики серебряного века: опыт интертекстуального анализа // Богословский сборник Тамбовской духовной семинарии. 2020. № 4 (13). С. 194–206.
5. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. М.: Академический проект, 2004.
6. Кребель И.А. Мифопоэтика Серебряного века. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.

A. G. Volkova

THE PHENOMENON OF VISUALITY IN POETICS OF EARLY ALEXANDER BLOK: AN INTERMEDIAL APPROACH

The article includes the analysis of early poetry by Alexander Blok in the context of visuality of poetical images. The poetics of symbolism was trying to express inexpressible things, and one of the methods for such representation was an appeal to visual and sacred at the same time – to icons, church interiors, and also to pictures.

Keywords: Russian literature; symbolism; poetics; Alexander Blok; intermedial analysis; ekphrasis.

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ НАДИИ КАМПАНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В статье исследуется концепция любви Надии Кампана в свете значительного влияния на нее творчества Марины Цветаевой. Явное влияние русского поэта на Кампана обнаруживается и при сравнительно-сопоставительном анализе стихотворений итальянского поэта с различными художественными текстами Марины Цветаевой.

Ключевые слова: Надия Кампана; Марина Цветаева; окружность; любовь; отчуждение.

Творчество Цветаевой пронизано мотивом любви, как и сама ее личность – любовью. Можно без преувеличения говорить о том, что любовь – это «топливо» ее жизни, которое заставляет ее постоянно искать все новые и новые слова в поэтическом языке, где всегда мелькает необходимость любви [6].

Первая «встреча с любовью» произошла у Цветаевой-ребенка в возрасте пяти лет, когда она читала поэму Пушкина «Цыганы». Тогда она узнала, что это пламя в груди имеет название – любовь [1]. И Пушкин продолжил «заряжать любовью» своими произведениями, которые дали Цветаевой возможность определить ее понимание такого вспыхнувшего чувства. В шесть лет на публичном рождественском вечере ее воображение поразила сцена объяснения Татьяны и Онегина в «Евгении Онегине»: она сидит на скамейке, Онегин подходит и, стоя, начинает говорить, поэтому Татьяна тоже встает, но не говорит ни слова. Цветаева уточняет: она влюбилась не в Онегина, а именно в Татьяну и Онегина – в обоих, хотя, наверное, все же больше влюбилась в Татьяну. Она утверждает, что эта была ее первая любовная сцена, точнее, «нелюбовная» [1, с. 42] сцена, которая позволила ей «влюбиться в любовь» [1, с. 42] и которая предопределила ее вечную внутреннюю страсть несчастной, невзаимной и невозможной любви [1]. После этой сцены Цветаева начинает воспринимать любовь как разлуку, разрыв и одиночество. Любовь для Цветаевой – это отсутствие.

Действительно, как отмечает Марилена Реа, в своих отношениях Цветаева страдает от «чувства лишения». Однако, кажется, она преследует это чувство

с упрямством, которое граничит с самоуспокоенностью: невозможность владеть любимым человеком, никогда не удовлетворяться свиданием – это симптомы онтологического недостатка [6]. Это качество наглядно демонстрирует ее дневниковая запись 1919 г.: «Для меня достижимость желаемого (вещи ли, души ли) в обратном соотношении с желанностью его: чем желанней – тем недостижимей. Заранее. Заведомо. И не пытаюсь хотеть» [2].

В малоизвестном рассказе «Черт» (1935) первопричину подобного поведения она усматривает в ее возлюбленном Черте, который, по ее мнению, ответствен за то, какой финал ждал каждую ее счастливую любовь, и был тем, кто предопределил ее судьбу быть поэтом, а не любимой женщиной [2]. Подобное цветаевское представление о любви нашло отражение в жизни и творчестве итальянского поэта Надии Кампана.

Она появилась на свет в городе Чезены 11 октября 1954 г. в рабочей семье. Когда была подростком, ее отец умер в результате несчастного случая на работе. После школы она поступила в Болонский университет и получила диплом в гуманитарных науках. Затем переехала в Милан, где начала вращаться в различных литературных кругах и сотрудничать с разными журналами и издательствами. В письме к Мило де Анджелису (1978) она проявила особый интерес к «*Niebo*», ежеквартальному журналу поэзии, основанному самим адресатом письма. В этом письме Кампана, в качестве примечания, сообщает, что пишет стихи, но что пока не готова к их публикации. Об их публикации позаботился сам Мило де Анджелис: в 1990 г., спустя шесть лет после самоубийства поэта, в издательстве «Crocetti» вышла книга Надии Кампана под названием «*Verso la mente*» («К разуму»), редакторами которой явились де Анджелис и Турчи. Книга была переиздана в 2014 г. Было опубликовано и собрание сочинений поэта – «*Visione postuma*» («Посмертное видение»).

В это издание включены два эссе (второе незавершено) и пять страниц неизданных записок, посвященных Марине Цветаевой. Здесь Кампана размышляет о русском поэте, с личностью которого ощущает глубокую связь. В строках ее эссе сквозят две главные темы, переплетенные друг с другом: любовь и смерть. В статье, ввиду ее небольшого объема, остановимся на анализе первой темы.

В эссе с названием «*Circonferenza di Marina Cvetaeva*» («Окружность Марины Цветаевой») [здесь и далее перевод наш. – Э. К.] Кампана замечает, что для Цветаевой любовь живет отчуждением, изоляцией, отдалением, живет в словах и умирает в действиях. Цветаева наслаждается просто появлением или взглядом возлюбленного: «*L'amore di MC è uno sguardo*» («Любовь М.Ц. – это взгляд» [4, с. 45]. Кампана подчеркивает: для Цветаевой любовь – это сильный ветер, который слепит, тревожит и обрекает на одиночество, «*Come una chiesa antica è solitaria*» («Как древняя церковь, одинока») [4, с. 25]. Для русского поэта возлюбленный остается далеким чудом, которого можно только

запомнить, но без ностальгии и желания, потому что он всегда жив в драме поэзии. Поэзия – это любовь, которая окружает другого и запечатлевает его на мгновение. Хронотоп Цветаевой, ее пространство-время – это не-ожидание. На этой «дуге отсутствия» она строит романтические черты страсти [4].

Эту концепцию любви можно обнаружить не только в проблематике, но и в поэтике произведений Цветаевой, в ее синтаксисе и в пунктуации. Так, частое употребление такого знака препинания, как тире, которое заменяет ту или другую части речи, можно интерпретировать как отсутствие или недостаток чего-либо недостижимого [6]. По словам Кампана, в стихотворениях Цветаевой, «*Il trattino sospende, blocca ogni “a capo” ogni “quindi”*» («Тире приостанавливает, блокирует каждый «с новой строки» и каждый «затем»») [4, с. 44], оно является «*sospensione: non definizione*» («приостановкой: неопределение») [4, с. 46]. Действительно, Кампана также считает, что в жизни и творчестве Цветаевой нет отличия между любовью и поэзией, поскольку обе возникают из одной и той же загадки [4].

Не только частое употребление знаков препинания характеризует поэзию Цветаевой, но и усложненный синтаксис и структура предложений вне канона. Точно так же неканонический синтаксис и «аномальная» структура предложений характеризуют и стихотворения Надии Кампана, для которой «*<...> la poesia si leva come una voce arcana e imprecisa che vuole possedere tutto e dare significato alle cose*» («*<...> поэзия – это тайный и неточный голос, который хочет владеть всем и придать смысл вещам*») [4, с. 49].

В собрании стихотворений «К разуму» второй раздел открывается стихотворением о любви «*di questo succo momenti di pura pace...*» («из этого сока мгновения чистого мира»). В нем можно обнаружить многочисленные отсылки к творчеству русского поэта. Во-первых, очень сложный синтаксис, в котором зачастую почти невозможно обнаружить смысл в наборе слов и перефразируемые стихи; во-вторых, можно заметить некоторые точные лексические отсылки к одному произведению Цветаевой; в-третьих, это тема стихотворения – любовь к подруге; в-четвертых, сама атмосфера сна и мифа, которой окутана поэзия. Существенное отличие творчества Кампана от творчества Цветаевой заключается в том, что ее поэзия – это поэзия итальянского постмодернизма.

Приведем текст стихотворения на итальянском языке и его перевод на русский язык:

di questo succo momenti di pura pace due corpi nudi che
camminano guardandosi vorrei dire che senza arabeschi è
possibile appartenere qualche volta. fuori dai cinque
sensi dentro un senso che liberi tutti scrutare dall' al-
to del sinai: il sinai. anche voglio che rimanga in me
un'isola dinamica come un sogno esatto. bella sei amica

mia come un meriggio che pascola tra gli anemoni. il tuo
petto gregge notturno e candido. grandi cose il cuore ne
dice e paiono dire (ché nessun suono fuori riesco) quale
prova voglio vedere s'incurva al largo l'una vicino all'al-
tra al ritmo fai il viaggio nelle mie mani regione
di entrambi in te si realizza tutto il tempo in un istan-
te proprio grazie alla natura, a quella natura finita [3, с. 55].

из этого сока моменты чистого мира два обнаженных тела которые
идут глядя друг на друга хотела бы сказать, что без арабесок
возможно принадлежать иногда. вне пяти
чувств внутри чувства которое освобождает всех всматриваться от
вершины синая: синай. также хочу чтобы остался во мне
динамичный остров как точный сон. красивая ты подруга
моя как время после полудня пасущееся среди анемонов. твоя
грудь ночное и белоснежное стадо. большие вещи сердце об этом
говорит и кажется говорят (что никакого звука вне могу) как
проверка хочу увидеть сгибается далеко от берега рядом друг с дру-
гом в ритме делаешь путешествие в моих руках регион
обоих в тебе реализуется все время в одно мгно-
вение именно благодаря природе, той конечной природе...

Приведенное нами стихотворение является ярким примером «присутствия» творчества Цветаевой в концепции любви Кампана. Этот вывод подтверждается в том числе и ее размышлениями о Цветаевой в эссе и в записках, которые итальянский писатель посвятил русскому и которые включены в собрание сочинений «Посмертное видение».

Стихотворение открывается эротической сценой двух обнаженных тел, которые идут, смотря друг на друга. Лирическая героиня замечает, что можно принадлежать другому и без арабесок, т. е. без ненужных мистификаций. Необходимо отметить, что у Кампана слово «арабеска» встретится лишь еще только один раз в дополнение к этому: в ее записках о русском поэте. Что-то, характеризующее Цветаеву, Кампана определяет как «Infinitamente alto ma senza arabesco» («Бесконечно высокое, но без арабески») [4, с. 47]. Поскольку в этой краткой заметке отсутствует подлежащее, не совсем понятно, что именно поэт определяет этими словами. Стихотворение продолжается утверждением: «вне пяти / чувств внутри чувства которое освобождает всех всматриваться с верши / ны синая: синай». Опираясь на некоторые наблюдения Кампана в ее записках, можно утверждать: Цветаева очень любила ходить пешком, любила горы, и ее глаза хотели видеть все только сверху, как с вершины горы [4]. К тому же точная ссылка на сферу священного (гора Синай) в стихотворении о любви, которое открывается чувственной сценой, – показательный пример влияния Цветаевой на Кампана: в своих эссе и записках итальянский поэт особо отмечает: в поэзии Цветаевой чув-

86 | ственность и желание сильны, но, без сомнения, они «отложены в сторону» в пользу священного [4].

При этом внимательный читатель не пропустит более тонкие отсылки к цветаевскому стихотворению «Попытка ревности» (1924), в котором также упоминаются гора «Синай» («Как живется вам с подобием – / Вам, поправшему Синай!») [2] и «шестое чувство» («Как живется вам с земною / Женщиною, без шестых // Чувств?») [2]. Наблюдение находит подтверждение и в записках Кампана, где автор еще более определенно ссылается на указанное стихотворение: «<...> per trasportarlo verso un’“isola”, una “divinità”, un “Sinai”, un marmo puro, una sensualità che non entra nel recinto dei 5 sensi» («<...> чтобы перенести его на “остров”, “божество”, “Синай”, чистый мрамор, чувственность, которая не входит в корпус пяти чувств») [4, с. 48]. Образ острова следует далее, когда лирическая героиня желает, чтобы остался в ней «динамичный остров», как реальный сон. Этот момент является звеном между сном и мифом, поскольку дальше лирическая героиня, обращаясь к подруге, описывает ее так, как будто она персонаж из сна или мифа. Она описывает ее как время дня среди анемонов и определяет ее грудь метафорой ночного и белоснежного стада (метафора, близкая метафорическому ряду «Песни песней» царя Соломона). Понятие «белизны», по мнению Кампана, ключевое в художественном мире Цветаевой. Итальянский поэт считает, что для Цветаевой нет противоречия между понятиями «белизна» и «страсть»; ее «я тебя люблю» является белым; пыл желаний переплетается с мечтой о белизне и непорочной любви, а ее трагическая судьба тесно связана с тем, что она теряется во сне и в непорочности, иными словами, в том, что должно бы спасти ее. Дальше лирическая героиня слышит «голос сердца»: кажется, сердце говорит что-то об этой прекрасной подруге, но эти тайные слова так и остаются загадочными, поскольку лирическая героиня не может вычленил ни одного из этих звуков («что никакого звука вне могу»). Вполне возможно, что сердце, через сердцебиение, пытается передать свою любовь к подруге, и здесь уместно напомнить содержание одной из дневниковых записей Цветаевой в ее дневнике (1917): «Не любовь вызывает во мне сердцебиение, а сердцебиение – любовь». Но смысл этого биения лирическая героиня неспособна передать, видимо, по той же причине, что «la parola poetica <...> è puro abbandono a un parlare che non può essere espresso» («поэтическое слово <...> – это чистое умиротворение для разговора, который не может быть выражен») [4, с. 42]. Это размышление кажется еще более вероятным, т. к. оно находится в полной гармонии с вышеупомянутым мнением Кампана о поэзии Цветаевой: для последней Цветаевой нет различия между любовью и поэзией, поскольку обе возникают из одной и той же загадки.

В то время как Цветаева интенсивно использует знаки препинания, Кампана, напротив, почти не использует их, но обе приходят к одному и тому

же результату: синтаксис обоих поэтов весьма сложен и нередко затрудняет читательское понимание смысла текста. В своем произведении Кампана только однажды использует запятую; редкие точки служат для создания разрыва в предложениях и нарушения их логического смысла; после точки начинается новое предложение строчной буквой; топонимы – собственные названия мест – пишутся строчной буквой; иногда после точки ставится большой пробел перед тем, как начинается новое предложение; произведение заканчивается без помощи точки; слова разделяются только ради того, чтобы начать с новой строки; нередко используется такой поэтический прием, как анжамбеман, который увеличивает «разлом» в предложениях; на первый взгляд, стихотворение даже не похоже на стихотворение, а скорее напоминает прозу.

Проанализировав художественный текст Надии Кампана и исследовав характер ее размышлений в эссе и записках, можно прийти к выводу, что личность и мысль Цветаевой весьма значительно повлияли на творчество и на концепцию любви итальянского поэта.

Литература

1. Цветаева М.И. Мой Пушкин. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978. 189 с.
2. Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. [Электронный ресурс]. М.: Терра, Книжная лавка – РТР, 1997. – URL: <https://traumlibrary.ru/page/cvetaeva.html> (дата обращения: 26.01.2023).
3. Campana N. Verso la mente, Rimini: Raffaelli editore, 2014. 103 p.
4. Campana N. Visione postuma, Rimini: Raffaelli editore, 2014. 119 p.
5. Cvetaeva M. L'amica, a cura di e trad. it. Haisa Pessina Longo, Rimini: Panozzo Editore, 1998. 105 p.
6. Cvetaeva M. Scusate l'amore. Poesie 1915–1925, a cura di e trad. it Marilena Rea, Firenze: Passigli Editore, 2013. 155 p.

E. Costa

NADIA CAMPANA'S CONCEPT OF LOVE THROUGH THE PRISM OF MARINA TSVETAEVA'S WORK

The article explores Nadia Campana's concept of love in light of the strong influence of Marina Tsvetaeva's work on her. The considerable influence of the Russian poet on Campana is also revealed in the comparative analysis of a poem by the Italian poet with various literary texts by Marina Tsvetaeva.

Keywords: Nadia Campana; Marina Tsvetaeva; circle; love; alienation.

ЛЮБОВЬ ГЛАЗАМИ ИТАЛЬЯНЦЕВ И РУССКИХ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ А. В. АМФИТЕАТРОВА «В СТРАНЕ ЛЮБВИ»)

В статье изучаются национальные черты жителей Италии и русских эмигрантов, проживающих на Апеннинском полуострове. Автор, анализируя разные типы персонажей, предлагает читателям ответ на вопрос, что значит любовь для итальянца и русского.

Ключевые слова: менталитет; любовь; характер; темперамент; чувства.

А. В. Амфитеатров – русский писатель, фельетонист, публицист. За несогласие с властью литератор неоднократно был сослан в места лишения свободы, а также находился в эмиграции во Франции и Италии. Многие события, происходившие в жизни автора, находили отражение в его творчестве, поэтому в литературном наследии, оставленном Амфитеатровым, можно найти множество произведений о менталитете и быте жителей тех стран, которые он посещал.

Во время пребывания в итальянской эмиграции публицист детально изучил жизнь, культуру жителей Италии и создал повесть «В стране любви», в которой представил читателям свое видение итальянцев. Большое внимание литератор уделил отношению коренных жителей к любви – автор сравнил национальные особенности характера населения Италии и русских эмигрантов. Писатель анализировал, чем обусловлены поступки итальянца и русского в отношениях между мужчиной и женщиной.

Один из главных персонажей повести – Альберто – «бравый, смуглый молодец, с простоватым, но красивым лицом, с большою лапою “Умиряющего гладиатора” и мускулами Геркулеса Фарнезе» [1, с. 235]. Окружающие люди упрекали молодого человека в высокомерности: «Ты, Альберто, кажется, воображаешь, будто ты один мужчина на свете, а остальные – все бабы и тряпки» [1, с. 240]. В этом персонаже Амфитеатров воплотил многие черты, присущие жителям Италии. Молодой человек родом из Тосканы, в его жилах течет «горячая» итальянская кровь, поэтому Альберто чрезмерно эмоционален, вспыльчив и несдержан. Юноша дает себе характеристику: «... я – тосканец и сумею постоять за себя» [1, с. 225]. Подтверждением этому служит высказывание одного из действующих лиц произведения: «Народ-

то они добрый, эти тосканцы, но только в каждом из них сидит черт; сидит и спит; а чуть разбудишь его, – сейчас и пошла поножовщина» [1, с. 226].

Альберто влюблен в Джулию – итальянскую красавицу, которая не отвечает юноше взаимностью и считает его только приятным «дополнением» к ее жизни: «...Альберто – моя собака» [1, с. 312]. Девушка была очень обаятельна – пользовалась большим успехом у мужчин, считала, что «обладание ею будет счастьем для всякого, кого она удостоит своей любовью» [1, с. 310]. Один из персонажей повести говорит о Джулии: «Она – воплощенный юг, молодой, сильный, огненный...» [1, с. 229].

В образе Джулии автор воплотил собственное представление о нраве итальянских девушек: «О страстности темперамента и романической живости воображения итальянок гораздо больше говорят и думают, чем есть на самом деле. <...> От Джулии все соблазны отскакивали, как от стены горох. Вековое заблуждение относительно мнимой легкости нравов итальянских женщин было посеяно еще Боккачио, Бьонделло, Аретином» [1, с. 311]. В уста персонажей повести Амфитеатров вложил характеристику девушек Италии: «...у этих южных девчонок, у каждой сидит по черту в душе и по три – в теле...» [1, с. 248].

В отношениях с Альберто девушка проявила себя эгоистичной, не щадящей чувств других людей. Джулия, считаясь невестой Альберто, знала, что тот любит ее, однако открыто флиртowała с другими молодыми людьми. Увлечшись Андреем Николаевичем Ларцевым, русским художником-эмигрантом, писавшим ее портрет, девушка старалась избегать своего жениха. Альберто – темпераментный итальянец, знающий себе цену, ревнивый и мстительный. Он не скрывал своей ненависти к Ларцеву: «...сказал он отрывисто и грубо, с враждой глядя прямо в лицо иностранца», «...чем скорее уедете вы из Виареджио, тем лучше для вас» [1, с. 225].

Безмерная ревность к Джулии однажды побудила молодого человека подстеречь Ларцева возле его мастерской с ножом. Убийство не состоялось, но Альберто не остановился. Молодой человек, любовь которого оказалась осмеянной, не стерпел обиды: «Но когда Джулия проходила мимо него, он проворно взмахнул рукою... На спине девушки выступила красная полоса. Джулия <...> рухнула ничком на камни мола. Альберто ударом ноги сбросил ее в море» [1, с. 368].

В повести Амфитеатров представил читателям еще одну пару – Дмитрия Владимировича Лештукова и Маргариту Николаевну Рехтберг. Лештуков – известный у себя на Родине писатель, вынужденный покинуть Россию и уехать сначала в Швейцарию, а затем в Италию. Он склонен к длительным размышлениям о смысле жизни, об обязанностях человека как гражданина. Маргарита Рехтберг пополнила общество эмигрантов сразу же после приезда Лештукова, с которым она познакомилась в Швейцарии. Это была «смелая

90 бойкая женщина, без семьи и национальности». Она «всегда попадала на первые места», всегда находилась в центре внимания [1, с. 299].

Маргарита Николаевна – противоречивая личность. Ей свойственны духовные метания, искания. Несмотря на то что Рехтберг была замужем, она находилась в отношениях с Лештуковым. Женщина не могла «разорвать» с писателем и в то же время не смела просить мужа о разводе, потому что его боялась: «Развода мне муж никогда не даст... Я никогда не решусь ему сказать, чтобы он дал мне свободу любить другого человека. Я его боюсь...» [1, с. 308]. Гражданский брак Рехтберг считала «самым большим позором женщины». Таким образом, Маргарита Николаевна находилась в непростой ситуации: она не могла отпустить ни мужа, ни любовника.

Когда наступил день отъезда Рехтберг с мужем в Петербург, женщина предложила Лештукову приехать к ней в имение через некоторое время, чем повергла писателя в мучительные раздумья. Дмитрий Владимирович считал «гнусным» и «отвратительным» принять ее предложение. Лештуков думал: «...я сижу и размышляю – поеду ли я зимою в Петербург на новые нравственные пощечины, на новые подлости обмана и самообмана» [1, с. 370].

После трагедии, произошедшей с Джулией, Дмитрий Владимирович много размышлял о том, что значит любовь для итальянца, и сравнивал ее со своими отношениями с Рехтберг. Джулия смеялась над Альберто и его чувствами – она не любила юношу и хотела «освободиться» от него. Маргарита Николаевна относилась к писателю хладнокровно – женщина полагала, что Лештуков может унизиться до того, чтобы приезжать к ней в имение в часы, когда ее мужа нет дома. «Оба мы пережили неудачную любовь, оба были оскорблены, унижены: у нас обоих отняли лучшее, чем мы владели, мы оба терзались, оба ненавидели...», – размышлял Дмитрий Владимирович. После того как над Альберто насмеялась его любимая девушка, молодой человек отомстил за уязвленную гордость: «Он – простой человек полудикой воли – и распорядился просто. Над его человеческим достоинством насмеялись – он убил» [1, с. 369]. Лештуков думал, что именно остановило его поступить так же: «Разве я не мог драться с мужем Маргариты, как львы дерутся из-за львицы?» [1, с. 370]. Писатель пришел к выводу, что он просто «не посмел» убить, не настолько сильна была его любовь. Он любил женщину не такой, какая она есть, – Лештуков испытывал чувства к выдуманному, идеализированному образу.

Писатель вспоминал, как итальянец однажды сказал ему: «Вы большой барин, я – мужик, простой матрос. Но сделаны мы из одного теста» [1, с. 286]. «Может быть, тесто и одно, да дрожжи разные», – к такому выводу пришел Лештуков. Альберто стал убийцей – и абсолютно спокоен. Дмитрий Владимирович не убил – и ему «ужасно скверно – не оттого, что не убил, а от догадки, почему не убил» [1, с. 371]. Он понял, что жители Италии и России по-разному любят. У итальянцев «из любви рождается чувственность»,

а у русских почти всегда наоборот. Альберто любил Джулию всем сердцем, его чувства к девушке не были мнимыми. «Любовь ровесница смерти и сильна как смерть», – размышлял Лештуков [1, с. 372]. Если чувство мелкое, то и борьба за него мелкая. Писатель осознал, что ему только казалось, что он любит Маргариту Николаевну. Свое чувство к ней он назвал «недоношенным плодом отравленного воображения» [1, с. 372]. Думая, что любит по-настоящему, Лештуков, когда его чувства несколько «остыли», пытался искусственно «возродить» свою любовь. «И все мы – люди интеллигентного дела, люди нервов и мыслительной гимнастики – так любим», – анализировал писатель [1, с. 370]. Благодаря хорошему воображению, которое необходимо в профессиональной среде творческой интеллигенции, русские люди склонны дополнять образ возлюбленного объекта чертами, которые ему не присущи. Именно поэтому после душевных терзаний Дмитрий Владимирович принял окончательное решение: «Назавтра он простился с Виареджио и <...> дал себе слово в Петербург на зиму не ехать» [1, с. 373].

Таким образом, в повести «В стране любви» Амфитеатров подробно рассказал о разнице менталитета итальянцев и русских. Проанализировав национальные черты жителей Италии, автор пришел к выводу, что они не могут любить «наполовину», – итальянцы полностью отдаются чувствам, и поэтому они готовы бороться за свою любовь до конца, даже если приходится идти на крайние меры. Отношение русских к любви, по мнению Амфитеатрова, иное – она у них часто превращается в «любовь компромиссов и уверток», как это было у Лештукова и Рехтберг.

Литература

1. Амфитеатров А.В. Собрание сочинений в 10 томах. Том 3. Отравленная совесть. В стране любви. – СПб: Общественная польза, 1911. – 373 с.
2. Амфитеатров А.В. Мертвые боги: Рассказы. Роман/Вступительная статья и примечания Н. Ю. Грякаловой. – М.: Современник, 1991. – 542 с.
3. Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А. И. Рейтблата. Том 1. М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 584 с.
4. Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А. И. Рейтблата. Том 2. М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 608 с.

E. S. Tikhomirova

LOVE THROUGH THE EYES OF ITALIANS AND RUSSIANS (BASED ON THE STORY OF A.V. AMFITEATROV «IN THE LAND OF LOVE»)

The article examines the national characteristics of the inhabitants of Italy and Russian emigrants living on the Apennine Peninsula. The author, analyzing different types of characters, offers readers an answer to the question of what love means for Italians and Russians.

Keywords: mentality; love; personality; temper; feelings.

БОСХИАНСКИЙ МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС В ПОЭЗИИ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

В данной работе поэзия Бориса Поплавского рассматривается в сопоставлении с живописью Иеронима Босха в тематическом, ценностном и эмоциональном аспектах, образующих единый мотивный комплекс.

Ключевые слова: Борис Поплавский; Иероним Босх; сюрреализм.

Борис Поплавский в контексте литературоведческого изучения известен в первую очередь как выдающийся поэт и прозаик русского зарубежья. Однако факты из биографии поэта, составленной французским литературоведом и славистом Еленой Менегальдо [5, с. 9], указывают на его стремление стать художником в юношеском возрасте: посещение в Париже художественной академии «Гранд Шомьер», а также поездка в Берлин в 20-х годах. Необходимо обозначить, что Борис Поплавский много работал над статьями, посвященными проблемам живописи. Среди них: «Молодая русская живопись в Париже» [6, с. 35], «Около живописи» [6, с. 90], «Ответ на анкету редакции «Чисел» о живописи» [6, с. 103] и др.

Поэтическое творчество Бориса Поплавского – пример синтеза различных видов искусств: значительное место в его поэзии занимает живопись. Живописный экфрасис в лирике поэта является особым способом создания образов и мотивов [3]. Указанный тезис подтверждает приверженность поэта принципам немецкого романтизма, где синтез искусств является главенствующим. Именно футуризм, по наблюдению Ю.М. Лотмана, связывал литературу не с музыкой, а с живописью [4, с. 115]. Приведем точку зрения самого Поплавского: «Поэзия создается из музыки, философии и живописи. То есть от соединения ритма, символа и образа» [6, с. 280]. Отмечая влияние живописи на поэтическое творчество Поплавского, назовем имена художников сюрреалистического и абстрактного искусства, в значительной мере сформировавших индивидуальный взгляд поэта на искусство: Р. Дюфи, М. Шагал, В. Кандинский, И. Босх, П. Пикассо, С. Дали, М. Ларионов, К. Терешкович, М. Блюм, Г. Мишонзе и др.

На наш взгляд, интермедиальность поэтики позволила Поплавскому выйти за литературные границы и найти новые приемы письма, в том числе «кинематографического», одного из наиболее значимых в его творчестве [1]. В таком случае Борис Поплавский в некоторой степени предвосхитил художественные поиски постмодернистской литературы.

Особое внимание при создании поэтического произведения Поплавский уделяет символике цвета. Такой подход сближает поэтическое и живописное творчество. Стихотворение «Гамлет», датированное 1929 годом [5, с. 188], образец интермедиальной поэтики, в котором акцент делается на цветовых образах: синие души, розовый мост, малиновое зарево. Именно по этой причине поэзия Поплавского не однажды подвергалась критике, в том числе В.В. Набоковым: «Трудно относиться к стихам Поплавского серьезно: особенно неприятно, когда он их начинает расцвечивать ангельскими эпитетами, – получается какой-то крашенный марципан или цветная фотографическая открытка с перламутровыми блестками» [2, с. 168].

Как известно, проблема причисления Поплавского к символистам или сюрреалистам – одна из самых дискуссионных [7]. Мы рассматриваем творчество Поплавского в контексте сюрреалистического направления. На становление поэта во многом повлияли французские сюрреалисты, среди которых А. Бретон, А. Рембо, П. Верлен и др. Хотя сюрреализм первоначально формировался как литературное явление, он охватил все аспекты искусства, в том числе музыку и живопись, без взаимодействия с которыми Поплавский не представлял поэзию. Французский сюрреализм развивался по принципам, обоснованным еще в XIV в. нидерландским художником И. Босхом.

А. Бретон справедливо называл Босха певцом бессознательного, а его творчество – образцом автоматического письма, что позволяет говорить о влиянии Босха на поэзию Поплавского. Сборник автоматических стихов Поплавского – стремление выйти за рамки сознательного, открыть новые миры и постигнуть их. Как нам представляется, это и было главной целью его литературного творчества.

Согласно многим источникам, Босх изучал оккультные науки, был знаком с практикой магии и спиритизма. Истоки его творчества следует искать в трудах средневековых мистиков, в средневековой клерикальной литературе. Как уже отмечалось ранее в исследованиях, Поплавский как поэт-визионер следовал тем же принципам. Отмеченный факт позволяет прийти к выводу, что в творчестве Бориса Поплавского можно найти мотивы, заимствованные из живописи Босха.

В своих работах Иероним Босх воплотил абсурдность мировоззрения конца средневековой эпохи. Его творчеству присущи пессимистичность, психология трагического, эсхатологические мотивы и сложные теологические и космологические концепции. Данная мировоззренческая концепция была довольно близка Поплавскому по нескольким причинам, в числе которых трагические исторические события, ставшие причиной эмиграции, лишение жизненных ориентиров, распад коллективной памяти, зыбкость положения, ощущаемое всей Европой.

Рассмотрим стихотворение Поплавского «Восьмая сфера» в сопоставлении с известным триптихом Босха «Страшный суд». Стоит обратить внимание на

поэтику заглавия лирического стихотворения. Понятие «восьмая сфера» впервые встречается в произведении Е.П. Блаватской (родственницы Поплавского) «Разоблаченная Изидра». Восьмая сфера – своего рода планета, гибельное место, бездна, где обитают низшие слои человечества, грешники. Восьмая сфера напрямую связывается с гибелью прежней планеты человечества.

Стихотворение было опубликовано под заглавием «Возвращение в ад» с символическим посвящением Лотреамону – одному из любимых поэтов-сюрреалистов Поплавского. Однако позже был опубликован другой вариант стихотворения с посвящением Сергею Ромову – ближайшему товарищу Поплавского, художнику, исследователю авангардного искусства.

Яркие сюрреалистические образы демонов и чудовищ, представленные в стихотворении, определенно навеяны живописным произведением Босха:

А вот и вечер: приезжают гости:
У всех мужчин под фалдами хвосты.
Как мягко блещут черепа и кости,
У женщин рыбьей чешуи пласты [5, с. 87].

На картине Босха грешники в аду изображены пронзенными стрелами и ножами. Данная деталь отсылает к библейскому тексту пророка Исаяи о заостренных стрелах и натянутых луках, которыми будут поражены грешники в день Страшного суда. Обнаруживаем подобное в стихотворении Поплавского:

Любезничают в смокингах кинжалы.
Танцуют яды, к женщине склонясь [5, с. 87].

Мотивообразующим является образ хрустального подъезда. Стекло, хрусталь довольно часто встречаются в поэзии Поплавского:

Стеклянный дом, раздавленный клешней
Небесной радости, чернильной брызжет кровью.
Трещит стекло в безмолвии ночном
И в землю опускается, как брови [5, 87].

Эти материалы становятся символом хрупкости внутреннего мира лирического героя. Кроме того, на полотнах Босха встречаются предметы реального мира, созданные из стекла. Например, стеклянный купол в «Саду земных наслаждений», стеклянный сосуд и стеклянная трубка на полотне «Поклонение волхвов». Расширяя масштабы, можно сказать, что данная деталь передает ощущение зыбкости всего мира, его трагичности, ожидание эсхатологического исхода.

Важной особенностью и живописи Босха, и поэзии Поплавского является звуковая оформленность. В стихотворении «Восьмая сфера» множество деталей и образов передают какофоническое звучание и предвосхищают приближение катастрофы: писк и рев, плеск, треск, щелканье. В живописи Босха ярко проявляется звуковая сторона: стоны и крики мучающихся и терзающихся грешников в огненной преисподней.

На глазах читателя развертывается картина ада – сюрреалистическое видение, которое сложно описать с помощью рациональных методов. Поплавский создает бесовское действо на грани реального и ирреального, оживляет и персонифицирует предметы.

Ключевым мотивом стихотворения становится мотив Страшного суда. Финальными являются строки, подводющие трагический итог, – мир не проходит испытание и получает наказание:

Лечу! Чу, лед грохочет на земле,
Земля проваливается на экзамене [5, с. 88].

Как уже было отмечено, существовало несколько вариантов данного стихотворения, а именно – его завершающей части. В одном из них появляется образ гоголевского Вия, усиливающий мистицизм произведения:

Трещит стекло в безмолвии ночном
И Вий невольню опускает брови [5, с. 479].

Поплавский смешивает сон и действительность, страх и удовольствия, ужас и тревожную красоту. Данные мотивы синтезируются в поэтическом произведении. Нахождение творца в пограничном состоянии позволяет изобретать новые способы формирования образности.

Необходимо рассмотреть в данном аспекте стихотворение «Дадафония» [5, с. 446]. На наш взгляд, его причудливость начинается с заглавия, в котором, предположительно, с помощью сложения слов «дада» – модернистское течение в искусстве и «какофония» – негармоническое, лишённое красоты сочетание звуков образовалось новое слово, неологизм, ставший символом поэтического творчества Поплавского. Некоторые исследователи указывают на связь с названием журнала «Dadaphone», вышедшим во Франции.

На создаваемые образы поэт нанизывает многочисленные метафоры и сравнения, многие из которых не поддаются разгадке. В этом проявляется параллелизм с творчеством Иероним Босха. Для того чтобы понять авторский замысел, необходима некоторая отстраненность. Примечателен во второй строфе образ жены, «изнемогающей в обществе скелета», как изображение одного из семи смертных грехов и наказание за него. Обращение к религиозным мотивам для творца – возможность понять этот мир, определить смысла существования человека, найти причины растущей тревоги.

Однако в религиозном сознании Бориса Поплавского и Иеронима Босха присутствует существенное различие. В то время, как творчество Босха характеризуется тотальным трагизмом и нарастающей саркастичностью, поэзия Поплавского полна надежд. Поэт сочувствует грешникам и верит, что через страдания можно обрести истину.

Надо полагать, что художественные методы Иеронима Босха оказали значительное влияние на поэтическое творчество Бориса Поплавского. До-

казывают этот тезис слова поэта: «Для меня же это <поэзия> – предаться во власть мистических аналогий, создавать некие загадочные картины, в которых известное соединение образов и звуков чисто магически вызывало бы в читателе ощущение того, что предстояло мне» [6, с. 101].

Таким образом, исследуя поэтическое Бориса Поплавского в контексте живописного творчества Иеронима Босха, можно обнаружить немало моментов значительного сходства, которые помогают в некоторой степени раскрыть феномен Поплавского, а также углубить понимание его творческой самобытности.

Литература

1. Аликин К. Ю. Принцип «кинематографического письма» в поэтике Бориса Поплавского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://poplavski.nagod.ru/poplavski1.html> (дата обращения: 26.01.2023).
2. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Предисл. Л. Аллена; Сост. Л. Аллена, О. Гриз – СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993. – 184 с. (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX – XX вв.).
3. Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозанского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 111–122.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Эксмо, 2022. – 416 с.
5. Поплавский Б.Ю. Автоматические стихи / вступ. ст. Е. Менегальдо. Подгот. текста А. Богословского, Е. Менегальдо. – М.: Согласие, 1999.
6. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинение: В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., коммент., подгот. текста А.Н. Богословского, Е. Менегальдо. – М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – 560 с.
7. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А.Н. Богословского, Е. Менегальдо. – М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – 624 с.
8. Тырышкина Е.В., Маматов Г. М. «Музыкант нипанимал» Бориса Поплавского: между символизмом и сюрреализмом [Электронный ресурс] // Филология и человек. – 2018. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykant-nipanimal-borisa-poplavskogo-mezhdu-simvolizmom-i-syurrealizmom> (дата обращения: 26.01.2023).

V. V. Kopylova

BOSCHIAN MOTIVE COMPLEX IN BORIS POPLAVSKY'S POETRY

Boris Poplavsky's is considered in comparison with the painting of Hieronymus Bosch in thematic, value and emotional aspects, forming a single motive complex.

Keywords: Boris Poplavsky; Hieronymus Bosch; surrealism.

ФРАНЦУЗСКИЕ МУЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «ВЕЧЕР У КЛЭР» И «ЭВЕЛИНА И ЕЕ ДРУЗЬЯ»)

В статье исследуется образ французских муз на примере героинь романов «Вечер у Клэр» и «Эвелина и ее друзья». Особое внимание уделяется их отличительным чертам, проявляющимся как в отношении к себе, так и в отношении к ним главного героя.

Ключевые слова: Гайто Газданов; роман «Вечер у Клэр»; роман «Эвелина и ее друзья»; муза.

В творчестве Гайто Газданова находят отражения русские и французские литературные и культурные черты. При этом исследователи наблюдают определенную тенденцию: в раннем творчестве писателя наиболее четко прослеживается русская литературная традиция. Позднее творчество, по заключению Ст. Никоненко, является более французским, оно создано на французском материале и о французах [6].

Отметим, что к моменту публикации первого романа «Вечер у Клэр» (1929) Гайто Газданов жил во Франции на протяжении нескольких лет, поэтому культурные традиции этой страны непосредственно влияли на него и отразились в творчестве. Кроме этого, уже в первом крупном его произведении, являющемся автобиографическим, можно заметить определенный элемент, прослеживающийся во всей романной линии писателя: образ музы. Для героев Гайто Газданова муза – это женщина, которая является основным катализатором действия и которая воплощается в реальном и ирреальном мирах. А.М. Горький в одном из писем Газданову справедливо отметил: «Вы ведете свое повествование в одном определенном направлении: к женщине» [5, с. 15]. Отметим также, что многие героини Газданова – это творцы, которым муза необходима для того, чтобы преодолеть не только кризис творчества, но и экзистенциальный кризис [4, с. 18]. Таким образом, мы можем выделить образ женщины как составную часть доминантного мотива прозы Гайто Газданова.

Обратимся к первому роману писателя «Вечер у Клэр» и последнему оконченному – «Эвелина и ее друзья» (1968): в них ярче всего прослеживаются

отличительные черты французских муз в творчестве Газданова. Среди черт выделим, в первую очередь, французское очарование, отношение героинь к себе, а также различные аспекты восприятия героями-рассказчиками их муз, в том числе и в самом главном – любовном аспекте.

Имя Клэр вынесено в название романа, и она является наиболее характерным женским образом во всем творчестве писателя: по мнению Н.Д. Цховребова, ее образ есть соединение прошлого, настоящего и, судя по окончанию романа, будущего главного героя [7, с. 38]. Николай Соседов, герой-рассказчик, так описывает ее «магнетическое» свойство: «Голос ее содержал в себе секрет мгновенного очарования, потому что он всегда казался уже знакомым» [1, с. 67]. Газданов концентрирует внимание на французской составляющей образа Клэр: «Может быть, мое чувство к Клэр отчасти возникло потому, что она была француженкой и иностранкой. И хотя по-русски она говорила совершенно свободно и чисто и понимала все <...> – все же в ней оставалось такое очарование, которого не было у русской» [1, с. 82]. Так, образ Клэр становится для главного героя своеобразной «французской мечтой», ведь его она привлекает в первую очередь тем, что является француженкой.

Образ Эвелины во многих аспектах схож с образом Клэр, и ее имя также вынесено в название романа. Эвелина – это символический центр всего произведения, несмотря на то что ей уделено не так много внимания в романе. Безымянный рассказчик отмечает: «...По отношению к ней мы вели себя так, точно имели дело с каким-то отрицательным божеством» [2, с. 167]. В Эвелине главный герой находит источник хаотической энергии. Она занимается разными видами деятельности, в ней достаточно сил для того, что реализовать себя во многих делах: «Она была артисткой, балериной, журналисткой, переводчицей» [там же, с. 170]. В этом тезисе содержится оппозиция к образу Клэр, что подтверждается констатацией рассказчика: «Вся жизнь ее <Клэр> заключалась только в этих двух занятиях – прогулках и игре <на пианино>» [1, с. 69]. Несмотря на то, что Газданов указывает на поверхностность Эвелины («Ее бурные чувства и увлечения были, в конце концов, поверхностны и не задевали ее души» [2, с. 171]), ее опыт и глубина личности противопоставляются легкомысленности Клэр.

Однако общего у этих персонажей намного больше. Укажем на то, что и Эвелину, и Клэр мы видим только через призму восприятия рассказчиков. Романы Гайто Газданова направлены не на объективное повествование, а на субъективное. Современники писателя отмечали схожесть структуры его романов и схожесть стиля со стилем Марселя Пруста, наиболее известного представителя литературного импрессионизма [9, с. 70]. Именно поэтому важно рассмотреть отношение рассказчиков к музам. Обе героини в основном раскрываются через прошлое и воспоминания. «Вечер у Клэр» – это ретроспективный роман, в котором настоящее появляется только в самом

начале, когда Николай Соседов навещает болеющую Клэр в Париже. Несмотря на то, что действие романа «Эвелина и ее друзья» происходит в настоящем, герой-рассказчик во многом ориентируется на свое прошлое при описании главной героини. О Клэр Николай Соседов говорит следующим образом: «... с лепечущим и сбывающимся, прекрасным сном о Клэр» [1, с. 160]. Похожее отношение к Эвелине мы находим в словах рассказчика о ее воплощениях: «Передо мною возникла Эвелина в ее последнем воплощении, которого я ждал столько лет» [2, с. 413]. Под понятием «воплощение» понимается проявление чувственного женского начала, являющегося одним из способов преодоления экзистенциального кризиса [3, с. 204]. Мы видим, что у героев Газданова указанные женские образы теряют реальные черты и переносятся в мир снов и мечтаний [4, с. 19]. Это важное замечание, благодаря которому действительно можно сделать вывод о наличии архетипа музы в творчестве Газданова. Таким образом, обе женщины для героев рассматриваемых романов существуют также в мире воспоминаний и мечтаний и обретают черты мифических муз.

Для героев Газданова характерна невероятная забота о музы. Так проявляется благоговение перед «божественной» частью (о «божественности» музы Эвелины уже было сказано). Приведем примеры из обоих романов в подтверждение этого тезиса: «Все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр» [1, с. 159], «Никто из нас никогда <...> не отказал ей <Эвелине> ни в одном требовании» [2, с. 171].

Отметим также следующий факт, роднящий между собой героинь романов. Это любовь к себе. Муза Газданова знает себе цену, знает о своей привлекательности и притягательности для противоположного пола, в особенности для самих героев. Они не страдают излишней скромностью, поэтому могут признать в себе не только внутреннюю красоту (красоту души), но и красоту тела. Например, Клэр, будучи еще восемнадцатилетней девушкой, «очень любила себя, – но не только то нематериальное и личное, что любят в себе все люди, но и свое тело, голос, руки, глаза» [1, с. 70]. Похожей раскрепощенностью обладает и Эвелина: «Она была хороша собой, <...> она была несомненно умна и очаровательна и, когда она этого хотела, неотразима» [2, с. 169]. Образ Эвелины в данном случае – это эволюционировавший образ Клэр, потому что Газданов добавляет слова «когда она этого хотела» при описании ее внешности. Так, автор указывает на то, что муза Эвелина осознает свою красоту и обаяние и умеет этим пользоваться только для интересующих ее людей, в отличие от Клэр, которая привлекает всех. Таким образом, французские музы Газданова отличаются умением ценить материальную красоту прежде всего в самих себе.

Отметим также тот факт, что герои связаны с музами любовными отношениями. Мы уже указывали на то, что в романах есть не объективное описание героинь, а лишь их субъективное восприятие героями. Поэтому

100 | Клэр и Эвелина представлены только через призму любовного отношения: для главных мужских персонажей они не существуют вне их любви. Даже в романе «Эвелина и ее друзья» рассказчик сразу же упоминает, что когда-то они были любовниками: «Я знал в течение сравнительно короткого времени ее близость – и этого нельзя было забыть» [2, с. 171]. Мотив «незабывья» уже прослеживается в первом романе писателя: «В течение десяти лет, разделивших две мои встречи с Клэр, нигде и никогда я не мог ее забыть» [1, с. 83].

Для философии Гайто Газданова характерно трепетное отношение к соединению мужчины и женщины [5, с. 10]. Именно в подобной связи писатель видел преодоление экзистенциального кризиса и нахождение гармонии в себе, а, следовательно, и во всем мире. Для примера приведем цитату из финала романа «Эвелина и ее друзья», когда герой-рассказчик и Эвелина осознают любовь друг к другу и воссоединяются: «Я впервые за последние годы почувствовал, что как будто кто-то снял тяжесть с моих плеч и что я опять такой, каким я был раньше. И этим я обязан тебе, твоему воплощению» [2, с. 410]. Таким образом, можно выделить одну из важнейших функций музы писателя: как и любая другая муза, она вдохновляет героя-творца, но творец Газданова нуждается в первую очередь в ее любви и благосклонности, чтобы достичь идеальной и гармоничной жизни.

Подведем итог. У Газданова есть переходящий из одного произведения в другое образ музы, который обладает схожими чертами. В первую очередь, она является француженкой и связана любовными отношениями с главным героем (героем-рассказчиком); она осознает свою женскую телесную красоту. При этом в восприятии мужских персонажей она утрачивает реальные черты и становится эфемерным существом. Подобные трансформации из реальной женщины в ирреальную музу сказываются на отношении главного героя к ней: рассказчик не только благоговееет перед некими божественными чертами возлюбленной, но и заботится о ней.

Литература

1. Газданов Г. Вечер у Клэр / Гайто Газданов. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2016. 352 с.
2. Газданов Г. Пробуждение. Эвелина и ее друзья: романы / Гайто Газданов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 416 с.
3. Горюнов В.В. Метаморфоза женщины в позднем творчестве Гайто Газданова // Реализация компетентностного подхода в системе профессионального образования педагога. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции (12–13 апреля 2018 г.). Симферополь: Ариал. 2018. С. 202 – 204.
4. Дьяконова И.А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова. Автореф. дис. ... канд. фил. наук. ПГУ им. М.В. Ломоносова. Северодвинск, 2003. 29 с.

5. Коломин Д.Е. Функции женских образов в отражении авторской концепции творчества Гайто Газданова. Автореф. дис. ... канд. фил. наук. НГУ им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2012. 29 с.
6. Никоненко Ст. Загадка Газданова [Электронный ресурс] // РВБ, 2017–2022. – URL: <https://rvb.ru/20vek/gazdanov/vol1/00-articles/nikonenko.html> (дата обращения: 26.01.2023).
7. Цховребов Н.Д. Гайто Газданов: жизнь и творчество. Владикавказ: Ир, 2003. 272 с.
8. Чернов А.Н. Возвращение к женщине // Русский язык за рубежом. 2010. № 6. С. 83–88.
9. Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München: Verlag Otto Sagner, 1982. 224 p.

M. M. Nekrasova

**FRENCH MUSES IN THE WORKS OF GAITO GAZDANOV
(BY THE EXAMPLE OF THE NOVELS «AN EVENING WITH
CLAIRE» AND «EVELYN AND HER FRIENDS»)**

The article reveals the image of the French muse on the example of the heroines of the novels «An Evening with Claire» and «Evelyn and her friends». Particular attention is paid to the distinctive features of the muses, which manifest in relation to themselves and in relation to the main character to the muse.

Keywords: Gaito Gazdanov, «An Evening with Claire», «Evelyn and her friends», muse.

Е. Г. Июльская
кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
EGIjulskaia@pushkin.institute

Д. Н. Фатеев
кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
DNFateev@pushkin.institute

ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПЕЛЕВИНА «А НИТОЧКИ РВУТСЯ, УХОДЯТ ПЕЧАЛИ...»

Статья посвящена анализу лирического стихотворения современного отечественного автора Александра Пелевина. Авторами высказывается предположение, что данный текст относится к жанру отрывок, выявляются аллюзии и реминисценции, погружающие читателя в мир поэта.

Ключевые слова: аллюзия, лирический герой, отрывок, реминисценция.

А ниточки рвутся, уходят печали,
Прощай, дорогая, пока,
Я все отпускаю в небесные дали,
Где всякие там облака,

Как пелось однажды в мудрейшей из песен,
Все в небо идет по трубе.
И буду я грустен, и буду я весел,
Но все это не по тебе.

И песню «Дорожная» трубы играют,
Тревожно гудят поезда,
И больше не будет тебя, дорогая,
В сердечке моем никогда.

Я может быть буду как мертвый Лимонов,
А может как Летов живой,
Бомжом, террористом, звездой миллионов,
Но это уже не с тобой.

Ах, было такое прекрасное лето,
Я вижу его наяву,
Мне нравится жечь, я сжигаю все это,
Мне нравится жить, я живу.

Мне нравится жечь, я все это сжигаю,
 Привычки мои таковы.
 Иди из моей головы, дорогая,
 Иди из моей головы.

Я в поезде, едущем к самому краю,
 В сердечке стучит колесо,
 Я все запрещаю, я все закрываю,
 Я все забываю, я все [10, С. 28–29]

Стихотворение современного талантливого поэта Александра Пелевина «А ниточки рвутся, уходят печали...» является для автора программным. Один из ключевых образов текста становится названием второго поэтического сборника «Как мертвый Лимонов», изданного в конце 2021 года. По сложившейся в последнее время традиции текст появился сначала в Интернете. Как сетевая публикация он был выложен 6 декабря 2021 года.

Заглавие стихотворению дается по первой строчке – «А ниточки рвутся, уходят печали...». Удивительное, несколько неожиданное начало стихотворения с союза «а», словно читателю представлена лишь часть текста, указывает на какой-то давно начавшийся спор человека с самим собой. Этот длительный внутренний монолог оставляет за рамками стихотворения точку зрения другого, и через противительный союз, открывающий текст, высказывается иное, уже сформированное, выстраданное мнение лирического героя.

Естественное для лирики отсутствие заглавия, воспринимаемое как знаковый минус-прием, говорит о субъективированном близком каждому человеку восприятию ситуации, озвученной в стихотворном произведении.

Текст Пелевина напрямую связан с несколькими ведущими темами русской литературы: две первые строки («А ниточки рвутся, уходят печали / Прощай, дорогая, пока...») могут нам напомнить хрестоматийное «Я Вас любил» А.С. Пушкина. И в том, и в другом лирическом произведении проводится тема разлуки с любимым человеком – разрыв состоялся, и прошлая любовь уже не должна «больше ничем тревожить» объект вздыхания. С другой стороны, лирический герой не может осознать, что расставание произошло, отсюда и появление в первом четверостишии слов «пока», «всякие там облака» – словно происходит что-то обыденное, несерьезное, ненастоящее.

Кроме того, рассматриваемое стихотворение продолжает вечную тему «дороги-разлуки». Включаясь в размышления русской поэзии на эту тему, Александр Пелевин предлагает собственную интерпретацию. Следует отметить, что мотив дороги, пути в различных вариациях известен мировой и русской литературе уже много столетий. Мировая словесность открыла множество образов-символов дороги: это и жизненный путь («Зимняя дорога» А.С. Пушкина), и одиночество, и тоска, растерянность («Бесы» А.С. Пушкина), и символ свободы (М.Ю. Лермонтов «Тучки небесные...»),

104 | изгнанничество и примирение с жизнью (М.Ю. Лермонтов «Выхожу один я на дорогу...»). Список этот можно продолжать... Н.А. Некрасов («В дороге», «Тройка»), С. Есенин («Серебряные дороги»), А. Блок («Русь»), Ошанин («Эх дороги»), Н. Рубцов («Дорога, дорога...») и многие-многие другие... Классический мотив рассматривается в тематическом блоке пейзажной, гражданской, философской, любовной лирики.

Текст современного поэта можно отнести к последней группе тем. По жанру оно примыкает к элегическим лирическим формам, для которых характерно усиление автобиографического начала (на первый план выступает «я»-лирика), размышления об одиночестве и тоске. Сам поэт отмечает, что «этот сборник – подробная, почти документальная хроника проживания депрессивного эпизода в стихах. ...Я вылезал из этой ямы, снова падал в нее, спираль депрессии закручивалась и раскручивалась, но я жив, несмотря на периодическое желание самостоятельно изменить свой биологический статус». Современная литература, находящаяся в постоянном поиске новых художественных форм, средств для выражения сложного, вечно изменяющегося мира человека, обнаружила для себя любопытный жанр, который Е. Зейферт определил как «отрывок» [4]. Стихотворение А. Пелевина, начинающееся с противительного союза, рождающее ощущение прерванной беседы, сложного разговора позволяет высказать предположение о принадлежности этого текста к указанному жанру. По мнению Е. Зейферт «жанр отрывка имеет необычный зрительный образ: он стилизован под фрагмент текста (и бытия)» [5].

Стихотворение написано четырехстопным и трехстопным амфибрахи-ем – довольно редким размером современной поэзии. Изначально за этим размером закрепился семантический ореол «утраты и грусти» [2, с. 166]. Для него характерны темы пути, памяти – забвения и смерти. В высокой книжной поэзии любовная тема для амфибрахия не характерна, она станет популярной в низовой песенной поэзии. Для стихотворения характерна некая опрощенность, кажущаяся простота изложения, использование просторечий («пока», «сердечко», «бомж»). Однако именно это сочетание высокого и низового в поэтическом сочинении Пелевина рождает такое острое пронзительное чувство трагической потери.

Лирическое произведение пронизано аллюзиями и реминисценциями, погружающими читателя в мир поэта. Здесь необходимо напомнить, что Пелевин является метамодернистом (метамодернизм – направление в литературе, сущностью которого является «на обломках разрушенного» создание «новых смыслов взамен утраченных старых» [9]). Так, в тексте упоминается название одной из наиболее известных песен группы «Черный обелиск» «Дорожная», написанной в 90-е годы К. Савченко, поэтом, музыкантом, близким другом Анатолия Крупнова, лидера и солиста данного коллектива;

данную композицию один из музыкальных критиков охарактеризовал как «разухабистую, но скрывающую что-то неладное» [7]:

*Вот и утро, ты одета. Лето за окном настало,
А вчера еще была зима.*

*Перебрал вчера я где-то...»Э, с какого мы вокзала?
Ой, вижу, ты не знаешь и сама.*

*А где мы, кто мы я не знаю. «Как тебя зовут, родная?»
«Очень своевременный вопрос.*

*«Помнишь, нас вчера качало? Залезай под одеяло,
Видишь, мы слетели под откос» [3].*

Строка «как пелось однажды в мудрейшей из песен, все в небо идет по трубе» явная отсылка к тексту Егора Летова «На х..!» из альбома 2004 года «Долгая счастливая жизнь»:

*Привычка стариться, призвание дышать
Наука ненавидеть, genialность выживать*

*Х.. НА ВСЕ НА ЭТО
И В НЕБО ПО ТРУБЕ [6, с. 106].*

Концентрация символов и смыслов приведенного Пелевиным образа очень сильна, так как «Долгая счастливая жизнь» это и название последнего сценария кинодраматурга и режиссера Геннадия Шпаликова, известного также своими стихотворениями «Дорожная песня», «С паровозами и туманами»:

*С паровозами и туманами
В набегающие поля*

*На свидания с дальними странами
Уезжаем и ты и я.*

*Уезжаем от мокрых улиц,
Безразличия чьих-то глаз... [11, с. 124].*

Дорожная тема продолжается у Пелевина в третьей строфе – «Тревожно гудят поезда», что является практически дословным цитированием строки известного советского шлягера, исполняемого в семидесятые годы группой «Веселые ребята»:

*Люди встречаются, люди влюбляются, женятся.
Мне не везет в этом так, что просто беда.
Вот наконец вчера вечером встретил я девушку,
Там, где тревожно гудят, стучат поезда.*

*В свой вагон вошла она,
Улыбнулась из окна,
Поезд тронуло, я вслед
Лишь рукой помахал ей в ответ [1].*

Введение в текст образов деятелей культуры России («Я может быть буду как мертвый Лимонов // А может как Летов живой...») снова отсылает нас к идее двойничества – Пелевин сознательно включает в ткань произведения

106 | миф о том, что Егор Летов, скончавшийся в 2008 году, на самом деле жив и здоров, отшельником скрываясь от людей в сибирской тайге (причем этот миф появился еще при жизни музыканта в 1990 году – журналист Вадим Панов размышлял: «Почему же я пишу о ГО и Летове в прошедшем времени? Сам не знаю. А как, в какой временной форме писать о них, когда достоверно не знаешь, где они сейчас, чем занимаются. Уже почти два года, как Егор покинул мир и исчез в дебрях сибирской тайги»), и рассуждает о знаковости фигуры Лимонова (1943–2020) для современного общества [8, с. 41].

Композиция стихотворения представляет собой трехчастную структуру. Во вступлении (1 строфа) заявляется главная тема – разлука с любимой женщиной, разрыв с прошлой жизнью:

*А ниточки рвутся, уходят печали,
Прощай, дорогая, пока... [10, с. 28].*

Центральная часть, призванная раскрыть переживания героя, состоит из двух тематических блоков: свобода и открывающиеся возможности будущего и растворяющийся в памяти мир прошлого.

В первом блоке показана разноликая и многообразная новая жизнь, открывающаяся перед героем. Миражная свобода, пьянящая человека, демонстрируется в разных вариантах: эмоциональном, политическом (карьерном), жизненном (статусном):

*И буду я грустен, и буду я весел,
...
Я может быть буду как мертвый Лимонов,
А может как Летов живой,
Бомжом, террористом, звездой миллионов... [10, с. 28].*

Однако это яркий клиповый мир, призван лишь закрыть, задрапировать глубину переживаний, катастрофу расставания, утраты истинной любви и собственной жизни. Эта мысль подчеркивается завершающим каждую строфу повторяющимся мотивом «жизни без нее»: «Но это все не по тебе», «И больше не будет тебя, дорогая», «Но это уже не с тобой». Подобный повтор с одной стороны привносит в мечты о будущем трагический оттенок, с другой – через отрицание лирический герой пытается окончательно разорвать все «ниточки», связывающие его с прошлой жизнью, с прежним собой в надежде начать все заново, с чистого листа. Постоянные повторы, употребление синонимов, грамматические изменения форм слова – специальный прием, позволяющий лирического героя убедить себя в правильном выборе, в реальности настоящего, в разумности отказа от иллюзий прошлого.

Создавая в первой части центрального блока, мир ярких возможностей освободившегося от любви лирического героя, автор готовит переход ко второй, в которой показана трагедия человека, оказавшегося на краю пропасти. Эта часть раскрывается в двух временных пластах: прошлого («Ах, было

такое прекрасное лето // Я вижу его наяву...») и настоящего («Мне нравится жечь, я сжигаю все это...»). Тот мир, в котором влюбленный был счастлив, уничтожается, сжигается, исчезает:

*Мне нравится жечь, я все это сжигаю,
Привычки мои таковы.
Иди из моей головы, дорогая,
Иди из моей головы [10, с. 29].*

Образы, к которым поэт обращается в данном четверостишии, таковы: это и классическое «сжигание мостов» и отсылка к альбому группы «Сплин» «Раздвоение личности» (2007 года) с композицией «Прочь из моей головы». Мы видим, что герой потерял целостность – для оставшейся его части счастье без любимой женщины, без воспоминаний о ней невозможно, он настолько одержим ей, что готов решиться даже на самоуничтожение. Отсюда в заключительном катрене возникает образ поезда, «едущего к самому краю».

Показывая сложную борьбу героя, желающего избавиться от навязчивых мыслей и образов, с самим собой, продолжающийся бесконечный спор внутри себя (вспомним тот самый союз «а», с которого начинается стихотворение) поэт так и не приходит к окончательному решению. Попытка забвения, уничтожения памяти прошлого, запрет на воспоминания о любви и счастье, избавление от «я-вчерашнего», потому что так жить больше нельзя («Я все запрещаю, я все закрываю / Я все забываю, я все») это своего рода инициационная задача, разрешение которой приведет к перерождению, обретению себя, оживанию в новом статусе.

Таким образом, мы снова приходим к мысли, что А.С. Пелевин сознательно прибегает к форме отрывка, которая позволяет ему покинуть замкнутое настоящее время и строго локализованное пространство и перейти в художественное время, открытое в вечное и художественное пространство, развернутое в бесконечное.

Тем самым финал произведения становится подобен финалу классических элегий, а его открытость позволяет прибегнуть к разным литературоведческим трактовкам.

Литература

1. Вокально-инструментальный ансамбль «Веселые ребята» – Люди встречаются. [Электронный ресурс]. – URL: <https://sheba.spb.ru/go/via/VeselyeRebiata-LiudiVstrechaiutsia.htm> (дата обращения: 10.11.2022).
2. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
3. «Дорожная» [Электронный ресурс]. – URL: <https://krupnov.net/istoriya-pesen/klip-dorozhnaya/> (дата обращения: 10.11.2022).
4. Зейферт Е.И. Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии. Романтический отрывок. Учебное пособие. – М.: Флинта, 2015. – 380 с.

- 108 | 5. Зейферт Е.И. Оптимистический финал лирического сюжета в жанре отрывка // Новый филологический вестник. 2012. №3 (22). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/optimisticheskiy-final-liricheskogo-syuzheta-v-zhanre-otryvka> (дата обращения: 10.11.2022).
6. Летов Е. Автографы. Черновые и белые рукописи. Том 1. – М.: Культурное наследие, 2009. – С. 106.
7. Мажаев А. Рецензия: Анатолий Крупнов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.intermedia.ru/news/322706> (дата обращения: 10.11.2022).
8. Панов В. Блуждающий объект – ГрОб // Летов Е. Я не верю в анархию. Сборник статей. – М.: Искер; Скит Интернешнл, 2001. – С. 41.
9. Пелевин А. Как и гениальный актер Лапенко, я метамодернист. – AmurMedia [Электронный ресурс]. – URL: <https://amurmedia.ru/news/1001890/> (дата обращения: 10.11.2022).
10. Пелевин А. Как мертвый Лимонов. Книга стихотворений. – М.: СТихИ, 2021. – 48 с.
11. Шпаликов Г.Ф. Прощай, Садовое кольцо. Сборник стихов. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 432 с.

*E. G. Ijulskaia
D. N. Fateev*

**THE POETICS OF A. PELEVIN'S POEM «AND THE STRINGS
ARE BREAKING, THE SORROWS ARE LEAVING...»**

The article is devoted to the analysis of a lyrical poem by the modern Russian author Alexander Pelevin. The authors suggest that this text belongs to the genre of excerpt, allusions and reminiscences are revealed, immersing the reader in the poet's world.

Keywords: allusion, lyrical hero, passage, reminiscence.

Д. Н. Фатеев

*кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
DNFateev@pushkin.institute*

Д. А. Кирик

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
kirik.dasha@yandex.ru*

КАТАРСИС КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СТИХОТВОРЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ПЕЛЕВИНА

Статья посвящена анализу лирических произведений современного отечественного автора Александра Пелевина. Основная задача публикации – выявление особенностей и характерных черт его поэзии. Исследователями делается вывод, что важной эстетической составляющей текстов поэта является катарсис.

Ключевые слова: эстетика, катарсис, лирический субъект, художественный мир.

В последнее время часто возникают споры о том, насколько качественными, высокохудожественными произведениями пополняется литература. Творчество современных авторов становится камнем преткновения в любой литературоведческой дискуссии. Обсуждается стиль автора, умение работать со словом, использование обценной лексики и т. д.

Нашу статью мы хотели бы посвятить исследованию творчества А.С. Пелевина, тексты которого не все в современном обществе готовы понять и принять. Главной задачей публикации является выявление эстетической составляющей стихотворений поэта, а именно – идеи катарсиса как основы концептуального мировоззрения Пелевина.

Начнем с определения того, что же такое эстетика. Согласно литературоведу Ю.Б. Бореву, «*эстетика – философская наука о сущности общечеловеческих ценностей, их рождении, бытии, восприятии и оценке, о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека, и прежде всего в искусстве, о природе эстетического и его многообразии в действительности и в искусстве, о сущности и законах творчества, о восприятии, функционировании и развитии искусства*» [2, с. 13]. Что же касается категории катарсиса, то зародившись в античности, она

110 | подвергалась различным модификациям и уточнениям, само понятие стало со временем значительно шире. При обращении к словарю-справочнику под редакцией В.Н. Ярхо обнаруживается следующее определение: *«катарсис (гр. очищение) – понятие, употребленное Аристотелем при определении трагедии, которая «посредством сострадания и страха совершает очищение подобных страстей» (Поэтика. Гл. 6)»* [1, с. 134]. В «Политике» Аристотель уточняет данное понимание, привнося дополнительное условие – сострадание это связано с наслаждением: *«Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением»* [8, с. 88].

В дальнейшем литературоведение подойдет к описанию данной категории, предприняв попытку истолковать определение античности, но единого решения не обнаружит [11]: А.Ф. Лосев (*«Это блаженное самодовление, наступающее после пережитого его разрушения, и есть подлинное «очищение», о котором говорит Аристотель»* [7, с. 742]), Дьердь Лукач (*«потрясение, преобразующее духовный мир человека и открывающее возможность перетекания эстетических импульсов в этические поступки, в реальное поведение»* [6, с. 94]), Л.С. Выготский (*«...аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»* [3, с. 223]), В.Е. Хализев (*«воплощение веры художника в вечную сохранность и неистребимость ценностей, прежде всего нравственных»* [14, с. 91]).

Для нашего же исследования первостепенным становится катарсис лирического героя. Следовательно, экстраполируя вышеприведенные толкования на художественный мир А.С. Пелевина, мы будем рассматривать катарсис как основание для эволюции лирического субъекта – от тяжелейших потрясений и переживаний к наслаждению, очищению, блаженству.

Для поэзии А.С. Пелевина характерен тип динамичных персонажей, которые способны ощущать широкий спектр эмоций, они подвижны и деятельны, перемещаются в пространстве и времени, отражаются один в другом, меняются (*«Человек превращается в разбитую чашку», «А ниточки рвутся, уходят печали», «В детстве играли в Есенина», «Человек в метро»* и др.). И, конечно, для таких героев катарсис становится одним из главных механизмов роста. Обращаясь к конкретным произведениям, начнем со стихотворения 2016 года *«Сгинь, пропади, черное, неживое»*:

*Сгинь, пропади, черное, неживое,
Липкая погань, змея, паутина, собачья кровь,
Тварь, ненавистное нечто, которому нет покоя,
Бьет, без конца убивает, опять, и вновь,
Вьелось под кожу, скорчило, щупальцами обвилло,
Хочет сожрать, заглотить, заживо, целиком,
Надо убить, уничтожить, забить и поднять на вилы,
Встать сапогом на хрипящее горло, пробить штыком.*

*Ночью Нева наполняется пеной, гнилой и стылой,
Черные воды знают, кто я теперь такой.
Черное лезет наружу, взбухло дрожащей жилой,
Черное хлещет из горла, сдавленного рукой.*

*Кто я теперь, и зачем я теперь, куда мне,
Вот я смотрю и считаю, и раз-два-три,
Если не выдюжу, стану мертвее камня,
Вот оно все, и во что превратило меня, смотри.*

*Только став зверем, становишься человеком.
Кровь моя, дай мне силы от исполинских гор.
Скоро навстречу серебряным лунным рекам
Я победителем выйду из леса
И разожгу костер [10, с. 52].*

Очевидна в данном произведении связь с традициями Ф.М. Достоевского [13], необходимо вспомнить путь Раскольникова из «Преступления и наказания», который, безусловно сопряжен с категорией катарсиса («В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней» [4, с. 450]). Лирический герой Пелевина так же проходит путь через страдания к очищению, композиционно стихотворение можно разделить на две противопоставленные части: 1–4 строфы – разрушение целостности и гармонии мира внешнего и внутреннего («Ночью Нева наполняется пеной, гнилой и стылой» и «Въелось под кожу, скорчило, щупальцами обвилось»), последняя, пятая, – возрождение в новой ипостаси, обретение единства и исцеление (огонь костра: «Очищение ... от злых сил включало использование его в отгонных магических действиях против демонов, порчи, при распознавании ведьмы и т. д.» [12, с. 521]). «Черные воды», «Черное, неживое» и «Серебряные лунные реки» в данном случае – цветовая антитеза, которая демонстрирует преображение героя, испытанное им очищение как в физическом, так и в духовном смысле. Он теперь способен оптимистично оценивать свое будущее, получая «силу от исполинских гор», это и есть тот импульс, который перетечет в реальное поведение – герой «победителем выйдет из леса», то есть пройдет путь от страдания к очищению и «блаженному самодовлению».

Следующее стихотворение, выбранное для анализа, написано в апреле 2018 года:

*Они придут из красного рассвета,
Из жадной необузданной весны,
Из этого непознанного где-то,
Где для живых придумывают сны.*

*Они придут с глазами цвета стали,
Пошутят, мол, когда еще придем.
Расскажут, что однажды их забрали
Балтийский лед и волжский черномез.*

*Они придут из страха и тревоги,
Из сорок первой гибельной зимы,
И скажут: «Мы живые. Мы не боги.
Смотрите, вы такие же, как мы.*

*И этот блеск, расплывчатый и зыбкий,
И этот свет, в который мы уйдем,
Останется в сияющей улыбке
На дедовском альбоме фронтовом» [10, с. 16].*

Здесь ключевыми для постижения идеи катарсиса становятся слова «Они придут из страха и тревоги». Определение Аристотелем очищения посредством страдания и страха напрямую коррелирует с данной строкой. Участники Великой Отечественной войны, погибшие на поле боя, метафизически преодолевают «Балтийский лед и волжский чернозем», вырываясь из «сорок первой гибельной зимы». И лирический герой, понимая это, сочувствуя мертвым, переживает катарсис: освобождение солдатских душ из плена забвения и неизвестности (здесь удачно употреблено выражение «из этого непознанного где-то») и обретение места для продолжения жизни в памяти и «на дедовском альбоме фронтовом» вызывает «облегчение», в некотором роде «наслаждение», что отчетливо прослеживается в их реплике: «Мы живые. Мы не боги. / Смотрите, вы такие же, как мы». Кроме того, лексемы «блеск», «свет» и «сияющий» обладают положительной коннотацией, что создает впечатление оптимистичного взгляда, устремленного в будущее.

Стихотворение «Четверо» (август 2011 г.) так же основано на переживании катарсиса персонажем.

*В тамбуре курят четверо. Первому двадцать пять на вид.
Он выпускает струйку дыма, кашляет и говорит:*

*«Убили меня в сорок первом, в битве под Киевом, у Днепра,
Видишь, в моей гимнастерке осталась на память о том дыра.
Я похоронен в руинах дома, где мы засели тогда втроем.
Немец для верности кинул гранату в дверной проем.
Второй говорит: «У меня все скучно. Я утонул в шестьдесят шестом.
Были в деревне, купались в речке на тихой заводи под мостом.
Я неудачно нырнул с ограды. Мне было двадцать три.
Господи, посмотри на меня. Господи, посмотри».*

*А третий смеется: «Прекрасно помню. Мне было пятьдесят.
Я, как нормальный покойник, умер в постели пять лет назад.
В тот день на работе мне стало плохо. Я еле дошел домой».*

*Четвертый молчит и думает:
«Я живой» [10, с. 10].*

Катарсис в данном случае наступает не лирического героя, а некоторого «четвертого». И здесь он выступает в качестве зрителя, о котором персона-

чально писал Аристотель в «Поэтике», воздействие на которого осуществляет трагедия. Перед «*четвертым*» предстают три судьбы, которые связаны друг с другом тем, что все оказались в центре неразрешимого конфликта между жизнью и смертью (возможно, смерть в итоге побеждает жизнь, это все же вопрос философии, но не литературоведения). Безусловно, безвыходность, страдание умерших, страх расстаться с собственной жизнью подводит «*четвертого*» к очищению, сопряженному с наслаждением – он еще жив. И это при первом способе прочтения, который оказывается на поверхности. Кажется, текст нельзя понимать однозначно. И при повторном обращении у читателя возникает предчувствие смерти, ощущение ее рядом с каждым из живущих, вне зависимости от возраста. В таком случае уже читатель становится тем самым «*четвертым*» и испытывает катарсис, поскольку всех героев неслучайно объединяет один тамбур – возможно, последний близок к смерти или уже был достигнут ею?

Последний текст, к которому мы обратились в нашей статье, написан в конце 2021 года:

*А может быть мы сделаны утром из холодного света
Или может быть белой ночью из света горячего,
Из дикого солнца, которым комната перегрета,
Из чего-то такого что никто не увидит, возьми и спрячь его;*

*А может быть из поля подсолнухов, из июня и мая,
Из оранжевого вина в погребе старика-винодела,
Ну что тут еще сказать, моя дорогая,
Вот - пожимаю плечами - как-то и пролетело.*

*А может мы сделаны из русского алфавита
(Смотри, прямо сейчас я делаю из алфавита нас),
Может быть, из всего, что было и что забыто,
А может просто из кожи и мяса, из лиц и глаз.*

*Хочется придумать что-нибудь из чего состояли,
Так не хочу, чтобы мы были сделаны из ничего,
Но уже не лето, уже зима, в ресторанном зале
Праздник идет, кончается год, близится торжество.*

*Может быть, мы из снега, который выпадет и растает,
Может быть, мы земля, из которой растет трава,
Ну что тут еще сказать, моя дорогая,
Жизнь, говорят, такова и более никакова.*

*А может мы сделаны из запаха кофе в стамбульской лавке
Или из цвета мокрого неба на русском Севере,
Из горячего чая, пролитого на подставке,
Из чего-то, что вдруг появилось, и мы поверили.*

*А знаешь, что хорошо? Хорошо, что я ничего не знаю.
 Праздник висит под морозным небом, славное Рождество.
 Что тут еще сказать, моя дорогая,
 Моя дорогая,
 Моя дорогая,
 Да черт его знает,
 Наверное, ничего [9, с. 45].*

Катарсис вполне справедливо может рассматриваться как высвобождение. Говорить о том, что лирический герой приведенного стихотворения испытывал сострадание к кому или чему-либо сложно, но финал показывает, что его муки поиска пришли к окончанию, терзания в попытках обрести себя завершены. Герой, действительно, высвобождается – «славное Рождество» дарит ему умиротворение, которое наступает после любого сильного потрясения. И незнание предстает в качестве силы, которая влияет на преобразование его духовного мира.

Примечательным оказывается то, что именно в Рождество решается важнейший вопрос, который, безусловно, сопровождал жизнь героя долгое время (тут стоит обратить внимание на движение природы: солнце, поле подсолнухов, июнь и май сменяются зимой, снегом, горячим чаем): «*Но уже не лето, уже зима, в ресторанном зале / Праздник идет, кончается год, близится торжество*». И когда торжество проходит, настает Рождество, мир героя обретает гармонию, поскольку происходит процесс самопознания, благодаря которому он ощущает единение со вселенной, с прошлым и будущим, с историей.

Один из любимых поэтов А. Пелевина Сергей Есенин пишет в 1916 году апокрифическое стихотворение «То не тучи бродят за овином», где главной становится тема единения человечества и Бога («*На земле все люди человеки, / Чада. / Хоть одну им малую забаву / Надо. // Жутко им меж темных / Перелесиц, / Назвала я этот колоб – / Месяц*» [5, с. 114]). И как Божья Матерь осознает свое родство с людьми, готова облегчать судьбу народа и сопереживать ему, так герой Пелевина ощущает несокрушимую связь с Богородицей, сыном ее Иисусом Христом и «морозным небом». Следовательно, вопрос, из чего он, герой, сделан, решен – в нем все. И именно с этим пониманием приближается катарсис как для героя, так и для читателя.

Подводя итоги, отметим, что катарсис, действительно, является важнейшей составляющей стихотворений А. С. Пелевина. Поэт пытается обрести внутреннюю гармонию, душевное спокойствие, но проблема творческой личности в том, что чтобы ощущать счастье – нельзя останавливаться. Таким образом, появляется мотив вечного поиска счастья через страдание. Если обратиться не к отдельно взятым произведениям Пелевина, а к его сборнику «Красное, черное, белое и нечто совершенно иное», можно заметить, что части книги выстроены схожим образом – от мотива страдания к очищению и высвобождению.

Литература

1. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Словарь-справочник / Под ред. В. Н. Ярхо. – М.: Высшая школа, 1995. – 383 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Боров – М.: Высшая школа, 2002. – 511с.
3. Выготский Л. С. Искусство как катарсис // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2001. № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-kak-katarsis> (дата обращения: 27.02.2023).
4. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: Преступление и наказание: Роман / М.: Мир книги, Литература, 2008. – 464 с.
5. Есенин С.А. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. Стихотворения. – М.: Наука: Голос, 1995. – 672 с.
6. Крутоус В.П. Эстетическая сумма Дьердя Лукача // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2012. № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-summa-dierduya-lukacha> (дата обращения: 27.02.2023).
7. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
8. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965. 376 с.
9. Пелевин А. Как мертвый Лимонов. Книга стихотворений. – М.: СТИХИ, 2021. – 48 с.
10. Пелевин А. Красное, черное, белое и нечто совершенно иное. Сборник стихов. М.: Городец, 2021. – 168 с.
11. Переяслова М.О. Катарсис и смежные понятия // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2011. № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katarsis-i-smezhnue-ponyatiya> (дата обращения: 26.02.2023).
12. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. Т.3: К (Круг) – П (Перепелка). – М.: Международные отношения, 2012. 689 с.
13. Фатеев Д.Н., Кирик Д.А. Традиции Ф.М. Достоевского в поэзии Александра Пелевина // Достоевский – 2021. 2022. С. 177–183.
14. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.

D. N. Fateev

D. A. Kirik

CATHARSIS AS AN AESTHETIC COMPONENT OF ALEXANDER PELEVIN'S POEMS

The article is devoted to the analysis of the poetry of the modern Russian author Alexander Pelevin. The main task of the publication is to identify the features and specifications of his art world. The researchers conclude that catharsis is an important aesthetic component of the poet's texts.

Keywords: aesthetics, catharsis, lyrical subject, art world.

Д. Н. Фатеев

*кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
DNFateev@pushkin.institute*

В. Н. Селиванова

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
selivanova-lera2004.selivanova@yandex.ru*

ОБРАЗ КОТА В ПОЭЗИИ А. С. ПЕЛЕВИНА

В статье рассматривается образ кота в поэзии нашего современника А. С. Пелевина. Подчеркивается двойственность образа – кот-символ и кот-спутник; определяются его функции, отмечается его значимость для самого автора. Материалами для исследования послужили тексты стихотворений А. С. Пелевина из сборников «Красное, черное, белое и совершенно иное» и «Как мертвый Лимонов», а также его ранняя лирика, размещенная в сети интернет.

Ключевые слова: кот, мем, пограничная ситуация, проводник, расставание, смерть.

Сегодня человеку трудно представить жизнь без домашних животных. Кошки и собаки являются его друзьями на протяжении многих веков, и столь долгое соседство не могло не отразиться в произведениях фольклора, литературы и искусства.

Еще у древних людей кошка обладала магической силой, поэтому ее часто можно встретить в обрядах разных народов. Согласно «Энциклопедическому словарю славянской мифологии» «кошка/кот – домашнее животное, наделяемое в народных представлениях двойственной символикой и различными демоническими функциями и часто выступающее в паре с собакой» [4, с. 255]. Эту двойственность мы можем заметить в устном народном творчестве. Так, в русском фольклоре кот часто выступает персонажем сказок в основном в образе спасителя, как например, в сюжете «Кот, петух и лиса». Однако есть у этого героя и отрицательная сторона. Он может быть лодырем («Кот-воевода»), растяпой («Как поссорились кошка с собакой»), а одним из персонажей волшебных сказок является кот-баюн, который усыпляет путников своим голосом и убивает тех, кому не хватило сил ему противостоять: «Трех верст не дойдешь, как станет тебя сильный сон одолевать – кот-баюн напустит. Ты смотри – не спи, руку за руку закидывай, ногу за ногой волочи, а инде – и катком катись; а если уснешь, кот-баюн убьет тебя! ...» («Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что») [3, с. 128].

В литературе коты тоже появляются достаточно часто. И их образ так же неоднозначен, как и в фольклоре. Кот может быть как отрицательным персонажем с демонической сущностью, например, Кот-Бегемот в «Мастере и Маргарите», так и положительным, представляющим собой хранителя дома (кошка Муренка в «Серебряном копытце» П. Бажова) или спасителя героя как в произведении Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители».

В нашей работе мы хотим проанализировать образ кота, представленный в творчестве поэта-современника Александра Пелевина.

Александр Сергеевич Пелевин – поэт, писатель, публицист. Автор нескольких романов и книг стихов. В 2021 году он стал победителем премии «Национальный Бестселлер» с романом «Покров-17», а в 2023 году вышел его сборник стихов «Под музыку Вагнера». В своих произведениях поэт часто говорит о любви, о смерти, рассуждает на философские темы.

В известных нам публикациях, анализирующих поэтическое творчество А.С. Пелевина, затрагиваются его параллели с поэзией С.А. Есенина, наследием Ф.М. Достоевского и т.д. Мы же в свою очередь хотели бы обратить внимание на ближайшее окружение автора, в котором далеко не последнее место отведено коту. Свою известность он приобрел во время пандемии и изоляции, поэт постоянно выкладывал фотографии с котом, рассказывал о том, чем они занимаются. В какой-то момент в твиттере была создана страничка «Кот Пелевина», где почти на протяжении двух лет появлялась запись – «ебан...ся и скачу». Отрицая, что имеет отношение к данным записям, Пелевин тем не менее с удовольствием «завирусил» эту фразу в своих произведениях. Например: «Нельзя шутить про кот еб...лся и скачет («О чем нельзя шутить в 2020 году») [2, с. 126]; «Женщина бросила, силы кончаются, кот еб...лся и скачет в ночи («Женщина бросила, силы кончаются...») [1, с. 30]; «Вот такой у меня молодец этот скачущий кот» («Новый год») [1, с. 39]; «Ой то не утес сорвался в Волгу-матушку, то не дуб столетний наземь валится, ой то кот-котейка, лиходейский тать, на срамной на уд в ночи напрыгнул мне» («Грустные стихи на одну и ту же тему») [2, с. 152].

Однако параллельно с таким комичным образом кота в поэзии Пелевина есть и другой – хтонический и загадочный. Он словно соткан из метафизических материй, лирический герой ранних стихов поэта не имеет возможности его увидеть, а может лишь ощущать присутствие:

*Слишком много мыслей. Не уснуть.
Темнота кладет мне лапу на плечо.
Черная безжалостная муть,
От которой не по-детски горячо [8].*

*Пустота, пустота, запустенье
Запустило мне когти в глаза,*

*Заплело паутиною лени
Леденеющий злобой азарт... [7].*

В стихотворении «Метаморфозы» ключевой является тема расставания. Для лирического героя окончание отношений подобно смерти, эта мысль неотвязно его преследует, проникая в текст уже с первой строфы:

*Пустой трамвайчик завершил девятый круг
Пустой трамвайчик познает свой личный ад
Сегодня разноцветный Петербург
Вдруг превратился в черно-белый Ленинград [2, с. 38].*

Трамвайчик как символ отношений завершает последний, девятый, круг пустым, что говорит нам об отсутствии чувств и взаимопонимания между героями. Они спустились на самый нижний круг ада и наконец смогли отпустить друг друга. Именно здесь появляется мотив двоимирия: разноцветный Петербург-мир до расставания, и черно-белый Ленинград-мир после разлуки. Поэт представляет загробный мир в виде блокадного Ленинграда, города без красок, наполненного горем и смертью. В этом месте и оказываются герои, которым предстоит найти дорогу обратно в Петербург. В данном мире место трамвая, на котором прибывают герои, занимают коты:

*И побегут по рельсам черные коты
Лиловых бабочек на улице ловить [2, с. 38].*

Черный цвет символизирует смерть и демоническое начало, и это подчеркивает принадлежность котов к иному миру. Однако коты выступают здесь скорее в положительной роли, они являются проводниками, направляющими заблудшие души в виде бабочек на верный путь.

В следующем произведении «Каждой ночью» кот вновь выступает в образе проводника, но уже не в мир мертвых, а в мир снов. По композиции произведение можно разделить на две равные части, между которыми автор помещает образ кота.

В первой части лирическую героиню мучают кошмары. «Каждой ночью раз за разом» она испуганно просыпается и в страхе заворачивается в одеяло, инстинктивно пытаясь найти в нем защиту. Ее пугает реальность, в которой пьяный матрос заглядывает к ней в окно, поэтому она пытается укрыться в мире снов, но и там ей нет покоя. Об этом говорит вторая строфа:

*Неспокойно и неловко засыпать одной в квартире.
Кто-то ходит возле дома, кто-то дышит за спиной.
Очень странно оставаться в этом вымышленном мире.
Ты боишься: тот, кто снится, наблюдает за тобой [2, с. 95].*

У лирической героини нет ощущения безопасности, ее окутывает панический страх перед тьмой, но «в ногах свернулся кот». И наступает умиротворение. Кот уводит героиню в забвение, в мир, где она может не думать о своих проблемах. Образ кота здесь неслучаен. Можно сказать, что он здесь выполняет роль как проводника в иной мир, так и домашнего покровителя.

Согласно народным верованиям, коты способны благотворно влиять на сон, поэтому с приходом кота исчезает пугающая тьма и беспокойство, нависшие над героиней.

В стихотворениях, написанных в 2022 году Пелевин окончательно надевает темноту привычным для человеческого глаза обликом («Я приду налью воды для кота и рассеется вокруг темнота» [1, с. 33]).

Текстом «Кемерово. Март» Пелевин возвращает нас в дни трагических событий 25 марта 2018 года, когда произошел пожар в торговом центре «Зимняя вишня». Основная тема произведения – смерть, так как в пожаре погибло шестьдесят четыре человека, из которых тридцать семь являлись детьми, поэтому детская тема присутствует на протяжении всего произведения. Например, поэт начинает и заканчивает стихотворение словами:

*Не гори, не гори, кошкин дом,
Не звените, дин-дон, колокольцы* [2, с. 119].

Этот рефрен является явной отсылкой к детскому стихотворению С. Я. Маршака «Кошкин дом». Лирический герой, будто обезумев от горя, сам в какой-то степени становится ребенком. У него появляется по-детски наивное желание стать «легче, прозрачнее и тише», чтобы добраться до «бородатого дяденьки свыше», в котором мы, конечно, узнаем Бога, и попросить его о своих сокровенных мечтах:

*Чтобы кошки умели летать,
Чтобы люди всегда возвращались,
Чтобы все, что успели сломать,
Превратилось бы в детскую шалость* [2, с. 119].

Его желания могут показаться слишком наивными для взрослого человека, однако в момент горя и потрясений каждый из нас превращается в маленького ребенка, просящего у Бога заступничества, взывающего о помощи.

Сама же смерть представлена как нечто, которое всегда находится рядом, и человек никогда не знает, в какой момент она его настигнет, ведь «прослойка тонка / Между «здесь» и «нигде» нет границы...» [2, с. 119]. Все происходит быстро и неожиданно. Мгновение, и вот он уже не здесь, а где-то нигде, откуда уже нет пути назад.

Образ кошек в стихотворении можно трактовать неоднозначно. С одной стороны, это души мертвых, которые умерли не своей смертью, и теперь отправляются в мир покоя и свободы («Станет каждый летучим котом» [2, с. 119]), который символизирует звенящее солнце. А с другой стороны, кошка – это идеальное существо в представлении лирического героя. Он желает, чтобы кошки умели летать, ведь это единственное, чего им не хватает для достижения абсолютного идеала.

Называя свой текст, написанный в сентябре 2012 года, «Подражание Луке Мудищеву», Пелевин имеет в виду не столько сюжетную линию «срамной» поэмы, сколько собственное переложение пролога к ней с неожиданным фи-

120 | налом. Автор в данном произведении смело использует табуизмы, основное содержание текста следующее – все на свете вступают друг с другом в близкие интимные отношения («Еб...ся мир без остановки, и всякий всякого еб...т» [2, с. 132]) и только кот не такой как другие («Лишь кот сидит в своей коробке» [2, с. 132]). Он вновь представлен как идеальное существо («Он выше этого. Он кот» [2, с. 132]), которому чужды «мирские» потребности. Именно поэтому в своего рода продолжении, озаглавленном «В твиттере дети» поэт напоминает, что кот неприкосновенен в силу избранности («Тр...хоть не смей в небесах самолет, Тр...хоть кота (ты больной, это ж кот!)» [2, с. 135].

Делая своего кота главным героем цикла произведений «Грустные стихи на одну и ту же тему», Пелевин снова приглашает вспомнить, что раздел книги, в который этот цикл помещен это своеобразная игра, участниками которой как минимум являются трое – сам автор, его кот и читатель. Кот, словно Сизиф приговоренный автором-демиургом постоянно совершать одно и то же действие («Под покровом таинственной ночи кот бессердечный со шкафа обрушился на естество» [2, с. 152]) вынужден проходить сквозь временные пласты – мы погружаемся в страдания героя, начавшиеся со строк традиционной японской поэзии хокку (хайку):

*В ночной тишине
Прыгнул со шкафа кот
Прямо на х...й [2, с. 152]*

Восемь стилистически и метрически различных вариаций произошедшего события, написанных то в форме сонета (единственное, что сразу бросается в глаза – в сонете не выдержан размер даны 4 строки из 14), то гекзаметром завершаются подражанием одному из любимых поэтов Пелевина – Иосифу Бродскому:

*Кот – это боль внезапных
Лап на паху твоём
Кот – это звук и запах,
Вес и его объём,

Кот – это кара свыше,
Кот – это ночь и тьма,
Кот тебя не услышит,
Он не сошел с ума,

Ищущий да обрящет,
Будет всегда с тобой
Кот, в тишине летящий
Прямо на пенис твой [2, с. 155].*

Данный текст является ключевым для всего цикла. В образе кота здесь саккумулированы все его черты и качества. Так, строка «кот – это ночь и тьма» [2, с. 152] является указанием на его пограничную сущность, его

демоничность, проявляющуюся в указанное время суток. Строки «кот тебя не услышит, он не сошел с ума» [2, с. 152], являются отсылкой к стихотворению «Кемерово. Март», кот вновь наделяется сакральными чертами – недоступность, непохожесть на остальных, эталонность («Кот – это звук и запах, вес его и объем» [2, с. 152]). Он исподволь сравнивается с Богом – Бог может слышать, потому что он обезумел от горя и человеческих страданий, а «кот выше этого. Он кот» [2, с. 132]. Данное сравнение, которое на первый взгляд кажется грубым, выросло из ранних юношеских работ Пелевина:

*Испустив свой последний вздох,
Умирает, истертанный зверем,
Сошедший с дерева бог [6].*

*закопайте котенка...
может, вырастет дерево...
за остекленной сыростью...
я увижу в окошке...
как на дереве вырастет...
по повешенной кошке... [5]*

В стихотворениях «Новый год, Новый год, я боюсь тебя, о Новый год...» и «Любил без дураков какой-то рыжий...» снова воссоздается пограничная ситуация – «это чувство, как будто кончается все на земле» [1, с. 38]. Они пронизаны мотивом одиночества («И зачем эти праздники, если ты снова один» [1, с.38]), герой утрачивает интерес к происходящему, не осознает «это сон или явь» – елочная игрушка напоминает мертвого Есенина («Это шарик на ветке висит, как Есенин в петле» [1, с. 38]). Единственным способом найти выход становится обращение к коту, ставшему своего рода героем-трикстером:

*Что же прячется в елочном шарике, тьма, пустота,
Я хочу посмотреть, позову-ка на помощь кота,
Пусть он прыгнет на елку, уронит и все разобьет,
Вот такой у меня молодец этот скачущий кот [1, с. 39].*

Лирический герой неосознанно совершает правильный выбор, так как кот в мире Пелевина связан прежде всего с хаосом. Намерение все разбить («И рухнул с холодильника магнетик, где город Анкара и белый кот» [1, с. 25]) и уронить елку – подсознательная надежда на то, что избавление от всего старого откроет новую страницу жизни, восстановит гармонию и из беспорядка возникнет новый космос отношений. Боясь себе в этом признаться («Задужи меня дождиком, тело укрой мишурой, запечатай в коробочку, ночью под елкой оставь») [1, с. 38], герой тем не менее хочет жить и радоваться («А давайте попляшем, давайте поскочем с котом» [1, с. 39]).

Кот-спутник становится для Пелевина настолько значимым и самоценным, что в одном из последних стихотворений происходит сознательная подмена – автор сам хочет, чтобы его относили к семейству кошачьих: «Тебе никто

122 | больше не скажет: «Что ты самый красивый кот и как с тобой повезло!» («До Нового года осталось семнадцать дней...») [1, с. 34–35].

Подводя итоги, отметим, что А.С. Пелевин, следуя традициям классической литературы, уделяет особое внимание образу кота, являющемуся не только другом и домашним любимцем, которому автор готов простить все шалости, но и сакральным существом, проводником, который способен соединять миры и помогать человеку совершать путешествия между ними.

Литература

1. Пелевин А. Как мертвый Лимонов. Короткая книга стихотворений. – М.: СТИХИ, 2021. – 48 с.
2. Пелевин А. Красное, черное, белое и нечто совершенно иное. Сборник стихов. М.: Городец, 2021. – 168 с.
3. Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что: [Сказка] № 215 // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. – М.: Наука, 1984–1985. – (Лит. памятники). – С. 124–129.
4. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Междунароные отношения, 2002. – 512 с.
5. Пелевин А. (Вольгаст) Дерево. – URL: <https://stihi.ru/2006/01/25-2370>
6. Пелевин А. (Вольгаст). Когда умирает небо. – URL: <https://stihi.ru/2005/10/08-1066>
7. Пелевин А. (Вольгаст) Конец? – URL: <https://stihi.ru/2005/12/22-233>
8. Пелевин А. (Вольгаст) Dunkelheit. – URL: <https://stihi.ru/2005/12/17-1866>

D. N. Fateev

V. N. Selivanova

THE IMAGE OF A CAT IN PELEVIN'S POETRY

The article examines the image of a cat in the poetry of our contemporary A.S. Pelevin. The duality of the image is emphasized – the cat is a symbol and the cat is a companion; its functions are determined, its significance for the author himself is noted.

The materials for the study were the texts of A.S. Pelevin's poems from the collections «Red, black, white and completely different» and «Like a dead Limonov», as well as his early texts posted on the Internet.

Keywords: cat, meme, guide, death, trickster, separation, critical situation.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВЗГЛЯД ИССЛЕДОВАТЕЛЯ
ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ**

Д. О. Михайлов
студент Мордовского государственного педагогического
университета им. М. Е. Евсевьева
Саранск, Россия
denris2014@mail.ru

СПОСОБЫ РАСКРЫТИЯ ПСИХОЛОГИИ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Задача данной статьи – описание внутреннего мира героя и оценка специфики изображения его психологического состояния. Нами проанализированы сюжетные и характерообразующие детали, изображение среды обитания, портретная характеристика, внутренние монологи Р. Раскольникова. Проведенное исследование позволило прийти к выводу о мастерстве Ф. М. Достоевского-психолога.

Ключевые слова: психология; восприятие; характер; персонаж; образ; особенность; философия; странство.

Психология героя – это одна из характеристик таланта писателя. Трудно не согласиться с распространенным мнением о том, что литературное произведение живет страстями своих героев и сопереживанием читателей. В этом плане Ф. М. Достоевский один из тех авторов, чье творчество неизменно имеет серьезный отклик читающей аудитории на протяжении уже полутора веков.

Как правило, Ф. М. Достоевский в своих романах использует одну и ту же технику создания импактивного ядра: ставит в центр внимания читающих одну личность. Как правило, такой персонаж наделен специфическим восприятием действительности, нередко имеет особую философию, распространение постулатов которой на внешние раздражители и обстоятельства жизни приводят его к ложным выводам. Самым известным из таких героев, на наш взгляд, является Родион Раскольников из романа «Преступление и наказание».

Образ молодого человека стереоскопичен. Раскольников – бедный молодой человек, ему 23 года, он красив, строен. Особо автор концентрирует внимание читателя на его прекрасных темных глазах. Одевается он очень бедно: его вещи поношены, но вид опрятен. Сама по себе характеристика внешности не ассоциируется с возможностью убийства. Более того, автор подчеркивает умение молодого человека размышлять, наблюдать, делать выводы, желание понять происходящее и умение сочувствовать.

Одной из настораживающих характеристик героя является описание жилья Родиона. Живет он в маленькой комнате, которая напоминает по размеру шкаф

или гроб. Там было также темно, как у него на душе. Неправильная форма комнаты, ее аромат и цвет негативно действуют на читающих. Искажение жилого пространства, его сопоставление с другими трущобами Петербурга максимально приближает к восприятию душевного смятения героя, частично экстраполируется на его теорию избранности, вступая в конфликт с возможностью принятия бытия. Такой психологический параллелизм свидетельствует о мастерстве писателя и задает тон всему произведению.

Между тем, перед нами любящий сын и брат. Его забота о родных позволяет говорить о Раскольникове как о человеке прогрессивном, но способном поддерживать традиции. Увлечение же философией, историей и литературой позволяют ему сформулировать свою собственную теорию, согласно которой весь мир делится на два типа людей: «право имеющих» и «тварей дрожащих». В связи с этим интересны рассуждения героя о своем месте в обществе. По своей сути Родиону важно что-то изменить в своей жизни, а для этого необходимо узнать свои ресурсы, найти точки соприкосновения теории с действительностью. Обладая обостренным чувством справедливости, он мнит себя движущей силой истории, человеком способным изменить окружающий мир, индивидуумом, чьи знания, воля, мысли отличают его от людей обычных, посредственных.

Именно это чувствуют в нем люди, которые с Родионом общаются: он являлся отличным человеком и товарищем, по мнению Разумихина. Свидригайлов отзывался о нем, как об очень интересном человеке и собеседнике. По мнению Мармеладова, Раскольников – образованный молодой человек. Только Зосимов говорит о нем, как о человеке тщеславном, но читатель без особого труда распознает зависть к Родиону в словах и действиях этого человека.

Между тем, писатель не раз подчеркивает, что у Родиона был тяжелый характер. Он предпочитал оставаться для окружающих замкнутым человеком, непримиримость маскировать равнодушием, сложную напряженную работу мысли выдавать как сарказм по отношению к действительности и самоиронии по отношению к себе.

По нашему мнению, основную роль в раскрытии психологического образа Раскольникова играет столкновение системы взглядов с позицией главной героини романа. Соня Мармеладова – полусирота, бедная девушка с богатым внутренним миром. Соня – глубоко верующий человек, ведь именно в религии она находит и утешение, и объяснение того, что с ней происходит. Она смиренна. Все пагубное окружение для нее – это испытание, которое она должна пройти. Помощь Родиону говорит о ее чистоте, бескорыстности. Ведь только благодаря ней Раскольников осознал, что его теория ложна, и вера сильнее всего, а в религии он находит искупление своих грехов. Родион понимает, что истину можно узнать, только пройдя потери и страдания. Вера и любовь

126 | Сони разрушили теорию Раскольникова, вернули Родиона к истокам ценности рассуждений о добре и смирении.

Внутренние монологи Родиона, впрочем, так же, как и Сони, убедительно доказывают разность точек зрения героев на жизнь. Их взаимовлияние обусловлено взаимопроникновением во внутренний мир, возможностью принять другую точку зрения, обосновав свою.

Принято считать, что Соню автор послал Родиону для раскаяния. Однако мы обнаружили и значительные перемены в девушке после знакомства с Родионом. Она стала смелее и сосредоточеннее. Она обнаруживает болевые точки товарища, умело объясняя его заблуждения цитатами из Библии. Вместе с тем такое взаимовлияние убедительно доказывает ценность и целостность характеров героев.

Одной из самых значительных характеристик героев Ф.М. Достоевского являются их сны. Так доброта души Родиона проявилась в первом сне. Ему снится, как на его глазах в семь лет Миколка убивает лошадь. Раскольникову до слез жалко животное, что говорит о его сострадании.

Второй сон снится Родиону сразу после убийства, где он видит старуху, которая смеется над ним. Он бьет ее топором по голове, но она продолжает смеяться. Так Ф.М. Достоевский нам говорит о том, что внутренняя боль после содеянного не отпустит его Раскольникова и будет с ним до его полного раскаяния.

Наиболее важен для всего произведения третий сон Родиона. В нем предстает изображение мира, олицетворяющего эгоизм, сумасшествие, но люди, несмотря на это, считают себя умными и честными. Эти противоречия влекут за собой стихийные бедствия, что приводит к гибели мира. Выясняется, что далеко не все могут быть спасены, а только те, у кого чистая душа и сердце. Третий сон – это ключевой момент для понимания изменений в жизненном пути Родиона. Его рассудок ищет выход из создавшегося положения. По сути, здесь представлено понимание библейских истин. Это поворотный момент и приближение Родиона к Богу.

Примечательно, что писатель дважды прибегает к портрету своих главных героев. В начале романа он говорит о Раскольникове: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». После убийства же он предстает перед нами иначе: «...Раскольников... был очень бледен, рассеян и угрюм. Снаружи он походил как бы на раненого человека или вытерпливающего какую-нибудь сильную физическую боль: брови его были сдвинуты, губы сжаты, взгляд воспаленный. Говорил он мало и неохотно, как бы через силу или исполняя обязанности, и какое-то беспокойство изредка появлялось в его движениях». Принцип двоекратного портретирования связан с авторским замыслом и идеей романа. Действующие лица романа попадают в катастрофу, которая

изменяет всю их нравственную сущность. Совершенное Раскольниковым убийство сильно изменило внутренний мир героя.

Таким образом, анализируя специфику изображения главного героя романа Ф.М. Достоевского, мы можем констатировать следующее: Родион на протяжении всего романа оставался загадкой для нас. Мы смогли понять его только в конце произведения, благодаря таким деталям, как: описание образа героя, его портретная характеристика, мнение других персонажей о главном герое, его сны, встреча с Соней, которая изменила его мировоззрение и понимание жизни. Мы видим очищение пустой и израненной души Родиона, его приближение к Богу, что говорит о гениальности Ф.М. Достоевского и его романа «Преступление и наказание».

Литература

1. Андерсон Р. О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский. Материалы и исследования: Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 89–95.
2. Анциферов Н. П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина // Н. П. Анциферов. Сост. М. Б. Вербловская. СПб.: Лениздат, 1991. – 335 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
4. Белов С. В. Петербург Достоевского. Научное издание. СПб.: Алетейя, 2002. 372 с.

D. O. Mikhaylov

WAYS TO DISCLOSE THE PSYCHOLOGY OF HEROES IN THE NOVEL F. M. DOSTOYEVSKY «CRIME AND PUNISHMENT»

The purpose of this article is to describe the inner world of the hero and assess the specifics of the image of his psychological state. We have analyzed the plot and character-forming details, the image of the habitat, the portrait characteristics, the internal monologues of R. Raskolnikov. The study made it possible to come to the conclusion about the mastery of F. M. Dostoevsky as a psychologist.

Keywords: psychology; perception; character; character; image; peculiarity; philosophy; space.

СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МУЖСКИХ ОБРАЗОВ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Для Л. Н. Толстого как писателя характерен специфический подход к изображению характеров героев. Введение особого термина «диалектика души» позволило сконцентрировать изучение приемов и способов характеристик персонажей в единую систему. Однако до сегодняшнего времени не было работ, главной задачей которых является сравнение мужских образов. Мы предприняли такую попытку на основе рассмотрения центральных мужских персонажей романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Константина Левина и Алексея Вронского, Алексея Каренина и Степана Облонского. Основным маркером сравнительно-сопоставительного анализа стало отношение к женщинам. Реализация «мысли семейной» позволяет сгруппировать героев относительно их системы взглядов на жизнь, социальное устройство, семью.

Ключевые слова: мировоззрение героев, мир слепой страсти, мир чистой правды, характер, персонаж, герой.

В романе «Анна Каренина» Л. Н. Толстой поднимает сложнейшие темы: тему семьи, любви, судьбы, поисков смысла жизни, религии. И герои в нем не менее сложны и многогранны, как и их чувства. Не удивительно, что сам роман является одним из объектов пристального внимания как отечественного, так и зарубежного литературоведения. Так, рассмотрением характеров основных персонажей занимались: Шутеева А. Ю., которая в своей статье проводит исследование «диалектики души» Константина Левина, прослеживая его пути душевных исканий. Однако базовой для нас стала точка зрения Л. Я. Гинзбург, которая в своей работе «О психологической прозе» подчеркивает, что «герой Л. Н. Толстого – сложная многомерная структура» [1], внутри которой происходят психические законы. Личность толстовского героя свободна и способна предпроедывать собственные действия.

Так, герой Л. Н. Толстого привлекает своей сложностью и необычностью внутреннего мира. Особый интерес вызывают мужские образы в романе «Анна Каренина». И, следовательно, главной задачей нашей статьи являются систематизация, анализ и сравнение мужских персоналий.

Мужчин из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» можно систематизировать следующим образом:

а) место в общественном устройстве;

б) по отношению к семейным узам;

в) по разности восприятия жизни людей, воспитанных в одной семье.

Сравним, в первую очередь, Алексея Вронского и Константина Левина, взяв за основу их место в обществе.

А. Вронский и К. Левин – герои, воспитанные в разных условиях: условиях высшего аристократического не прощающего ошибок света и условиях провинциального потомственного помещичьего имения.

Алексей Вронский – гвардейский офицер, имеющий блестящую репутацию в светском обществе, а Константин Левин – молодой помещик, погрузившийся в крестьянско-трудовую среду и презирающий блеск и лоск городского привилегированного круга.

Если рассматривать возраст сравниваемых героев, на момент начала событий в романе Вронскому 21 год, а Левину – 32. Старшинство Левина в романе не ощущается из-за его провинциальных манер. Его красные стыдливые щеки говорят о молодости, простоте и наивности. Но ощущается именно зрелость его действий. Он серьезен в намерении сделать предложение Кити.

Рассмотрим семейные позиции героев. Они раскрываются в любовных линиях «Левин – Кити», «Вронский – Кити», «Вронский – Анна» и «Каренин – Анна».

Рассмотрим первые две линии «Левин – Кити – Вронский». Связующей в отношениях здесь является Кити Щербацкая.

Кити Щербацкая – восемнадцатилетняя княжна, уже пользующаяся немалым успехом в свете. Она молода, впечатлительна и наивна. Мать постоянно твердила ей, что не сомневается в Вронском, именно он, по ее мнению, подходящая партия, поэтому у Кити сформировалось убеждение, что она «по уши» влюблена в блистательного Вронского и должна предпочесть в качестве мужа молодого офицера, а не дельного, осознанного и искренне любящего помещика Константина Левина, которого так уважал князь Щербацкий, отец Кити.

В отношениях с Кити Вронский предстает по сравнению с Левиным неосознанным, непонимающим, праздным молодым человеком. Быть уверенным в этом нам помогает описанное в романе близкое окружение А. Вронского. На страницах романа писатель нас знакомит с безнравственным приятелем-кутилой Вронского – Яшвиным. Л. Н. Толстой позиционирует его как лучшего друга Вронского, причем с совсем не лучшими человеческими качествами. Яшвин – «не только человек без правил, но с безнравственными правилами» [3, с. 189]. Алексей Вронский любит своего приятеля и уважает его за постыдные качества: за то, что тот «мог пить, как бочка, не спать и быть все таким же» и за его качества «первого игрока». Это окружение Вронского говорит о том, что герой не видит себя серьезным семейным человеком. Он

130 | под влиянием своих приятелей и детских воспоминаний. Вронский никогда в жизни не ощущал себя в семье, ведь у его матери было много романов во время и после замужества, а отца он почти не знал. Семью он представлял как «нечто чуждое» и «смешное» [3, с. 65]. Поэтому понятия семьи, любви и верности у него искажены и в отношении с Кити он не вкладывает смысл, хотя чувствует некую связь с этой девушкой.

Вронский не знает, что ему нужно предпринять, когда его «тайная связь» с Кити усиливается, он лишь чувствует себя вдохновленным от «чистоты и свежести» семьи Щербацких, умиляется этой любовью Кити к нему [3, с. 66]. А Левин, в свою очередь, возлагает большие надежды на Кити, поэтому стремится сделать предложение девушке. Любовь Левина возвышенна и искренна. К. Левин мечтает о семейном благополучии в своем родовом поместье. Он берет за идеал жизнь своих предков. Для него женитьба – важный аспект, от которого зависит счастье всей жизни [3, с. 105]. Но его отношение к женитьбе не похоже ни на одно из мнений большинства. Особенность семейной позиции Левина заключается в том, что саму любовь к женщине он никогда не рассматривал без брака: сначала идет семья, а потом уже женщина, которая создаст эту семью.

Возвращаясь к Вронскому, мы можем сделать вывод, что по отношению к Кити нет в нем этого искреннего и светлого чувства любви. Оно появляется позднее по отношению к другой женщине, к Анне Карениной.

Забегая вперед, мы отметим, хоть любовь Вронского к Анне и основана на животной страсти, которая и позволила ему разбить семью Карениных и разрушить их и так расшатанный семейный домашний очаг, но это чувство помогло ему внутренне вырасти и дойти до понимания важности семьи и детей.

Не менее интересны, на наш взгляд, в романе линии «Вронский – Анна» и «Каренин – Анна».

Удивительно, что автор мужчин наделил одинаковыми именами. Вероятнее всего, чтобы обратить внимание и на сходства в характере: «Спокойствие и самоуверенность Вронского здесь, как коса на камень, наткнулась на холодную самоуверенность Алексея Александровича» [3, с. 116]. Оба героя самоуверенны и спокойны, но Вронского отличает от Каренина горячность и открытость чувствам и даже безрассудство. Вронский предпочитает выйти в отставку, бросить карьеру блестящего офицера ради того, чтобы быть рядом с возлюбленной. Каренин же дорожит должностью и своей репутацией порядочного и благоразумного семьянина и общественного деятеля. Каренин – серьезный, практичный, наблюдательный, осторожный человек. У Алексея Каренина есть принципы строгие, рациональные, чуждые естественности. Этим правилам он неуклонно следует.

Но все же Каренин не такой черствый, каким он предстает перед читателями, перед героями, перед самой Анной. В минуты болезни Анны он уже

не предстает «министерской машиной» [3, с. 384], как называла его Анна, он предстает личностью, у которой просыпаются человеческие чувства: великодушные и прощение. Каренин открывается Вронскому, что прощает Анну, будет с нею и никогда ее не покинет [3, с. 442]. Он даже соглашается не препятствовать отношениям влюбленных, хочет дать развод жене. Но под влиянием графини-ханжи Лидии Ивановны все же отрекается от слов. Это также дает понять, что Алексей Каренин зависит от общественного мнения и ни за что не пойдет против него, в отличие от Вронского. Вронский ради любви способен пойти против своей же матери и отказаться от родственников, которые не хотят принять эту его любовь.

Особое внимание мы уделяем религиозной стороне Алексея Каренина. В начале романа, когда Анна раскрывает правду своему мужу, в мыслях Вронского возникает неизбежность дуэли, но для Каренина дуэль является оскорбительной вещью. Церковь порицала дуэли и относилась к их участникам как к душегубам. Каренин как глубоко религиозный человек не мог себе позволить совершить церковный грех.

И если позиция рассматриваемых нами героев прямолинейна и хорошо понятна, то брата Анны – Стива (Степана Облонского) можно считать искусным лгуном. Здесь показательна параллель «Облонский – Долли». Он является, по мнению критика В. С. Соловьева [2], наиболее встречающимся «уцелевшим типом русского барина», живущего в достатке и в удовольствие. Стива – человек открытый и добрый, но отличается своей человеческой слабостью – животной влюбчивостью. В романе мы узнаем, что он изменял своей жене Долли, и не раз: все началось «лет шесть тому назад, когда он сделал первую неверность жене» [3, с. 9].

При его недостатках, читатель видит, как этот герой легко уживается в обществе. Более того, Облонский является связующим героем в романе. Он связывает собой линии романа, а также примиряет героев друг с другом.

Облонского как зрелого и женатого мужчину можно сравнить с Алексеем Карениным. Облонский прямо противопоставлен ему, человеку долга, строжайших правил и верного следования им. Степан и Алексей находятся в одной чиновничьей среде, поэтому понимают друг друга. Есть и чувство, которое объединяет их, – гордость. Но если Алексей переступает через свое «я», надеясь образумить свою жену, то Степан никогда не сделает этого, даже ради жены.

Мы намеренно взяли для анализа образы центральных персонажей, но считаем, что периферийные не менее интересны и заслуживают отдельного исследования. Так, например, брат Левина. Николай Левин – антипод Константина. Он человек падший, с взрывным характером, застрывший в дурном обществе, состоящем из алкоголиков и девушки с развратным прошлым.

Братья Николай и Константин Левины связаны кровными узами и воспитаны в одной среде, но восприятие жизни у них сильно разнится. Николай живет с куртизанкой, а Константин даже не допускает мысли находиться вместе со своей возлюбленной в обществе таких распутных женщин, как Марья Николаевна. Для Константина Левина любовь к Кити была настолько чистой и возвышенной.

Несмотря на такую жизнь брата, Константин любит и уважает его, видит в нем лучшее и верит в его будущее. И мы соглашемся с героем: он прав. Николай любит свою женщину, как жену, желает поменять свою жизнь в лучшую сторону, однако понимает для себя, что подпортил себе здоровье своим грязным образом жизни.

Л. Н. Толстой показал в своем романе мир слепого влечения, к которому относятся притупившиеся страстью Вронский и Облонский, и мир правды и чистоты, к которому принадлежит Константин Левин и Алексей Каренин. Каждый из героев этих миров романа «Анна Каренина» ведет душевную борьбу с самим собой. Вследствие этой борьбы герои приходят к истине: Вронский – к пониманию важности семьи, Константин Левин – от отрицания к бесцерковной религии, Николай Левин – от идей революции к признанию церковности.

Литература

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Проблемы психологического романа. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/ginzburg-o-psihologicheskoy-proze/glava-3-3.htm>
2. Гусев Н.Н. Л. Н. Толстой, Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. Глава пятая. Отзывы современников о романе «Анна Каренина». – URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/gusev-materialy-1870-1881/otzyvy-o-romane-anna-karenina.htm>
3. Толстой Л.Н. Анна Каренина: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 864 с.
4. Шутеева А. Ю. «Диалектика души» как отражение духовной сущности человека в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (на примере образа Константина Левина) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 198–210.

V. G. Markunina

COMPARATIVE ANALYSIS OF MALE IMAGES OF LEO TOLSTOY'S NOVEL «ANNA KARENINA»

L. N. Tolstoy as a writer is characterized by a specific approach to the portrayal of the characters of the heroes. The introduction of a special term «dialectic of the soul» made it possible to concentrate the study of techniques and methods of characterization into a single system. However, until now there have been

no works whose main task is to compare male images. We have made such an attempt based on the consideration of the central male characters of Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina*: Konstantin Levin and Alexey Vronsky, Alexey Karenin and Stepan Oblonsky. The main marker of the comparative analysis was the attitude towards women. The implementation of the «family thought» allows you to group the characters relative to their system of views on life, social structure, family.

Keywords: heroes' worldview, the world of blind passion, the world of pure truth, character, character, hero.

ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ТВОРЧЕСТВЕ ЛУ СИНЯ

В статье выявляются основные особенности художественного «маленького человека» в творчестве русских писателей и Лу Синя, анализируются сходства и различия образов «маленьких людей» в творчестве писателей XIX века.

Ключевые слова: Лу Синь; Антон Павлович Чехов; русская литература; китайская литература; «маленький человек».

«Лу Сюнь (китайский Чехов, как его называют) – бытописатель, реалист, впервые ввел в литературу тематику деревни, с необычайной яркостью отобразил нищету, страдания и безвыходность положения крестьянина, задавленного пережитками феодализма» [1, с. 228]. Хорошо известно, что творчество Лу Синя было неотделимо от русской реалистической литературы, глубокое и уникальное понимание которой он имел. Он сказал: «Русская литература, которую Западная Европа считает полупросвещенной, является триумфом в мире литературы, «великой плодородной черной землей» [4, с. 322].

В Китае Лу Синя называли то «китайским Чеховым» не только потому, что оба мастера использовали короткие рассказы в качестве жанра и преуспели в использовании иронии, шуточных, лаконичных и тонких выражений, но и потому, что они оба были хороши в изображении «маленького человека» и фокусировались на психологическом изображении людей. «Маленький человек» – это тип литературного героя, который появился в реалистических русских произведениях и одна из важнейших черт русской литературы XIX века.

Существуют сходство между «маленькими людьми» русских писателей и Лу Синя. «Маленький человек» – это люди низкого социального статуса, с небольшими способностями, без хребта и характера. Они часто подвергаются издевательствам и унижениям, им отказывают в помощи и понимании, они не способны чувствовать любовь и тепло, их преследует, эксплуатирует и поработачивает старая социальная система в течение длительного времени, и они остаются в жалком и беспомощном положении. Как главные герои, они часто имеют трагический конец, что часто вызывает у людей сочувствие

и сопереживание. Например, извозчик Иона в произведении Чехова «Тоска» и невестка Сян Линь в рассказе Лу Синя «Благословение». Иона хотел поговорить с другими о своем умершем сыне, но никто не хотел слушать, и в конце концов он рассказывал свою историю лошади, а Сян Линь тоже сельская женщина с трагической судьбой, которая потеряла мужа и сына, но не получила утешения и сочувствия, а наоборот, к ней относились несправедливо, и в итоге она умерла от депрессии. В произведениях Чехова или Лу Синя характеры «маленького человека» различны. Например, Очумелов, главный герой рассказа Антона Чехова – беспринципный, ограниченный и трусливый, совершенно приспособленец; Хрюкин – лгун и лицемер, любитель поскандалить; Жунь-ту главный герой рассказа Лу Синя – живой и искренний в подростковом возрасте, но бедный, невежественный и немой во взрослом; тетка Ян некогда нежная и красивая, впоследствии стала эгоистичной, пошлой и язвительной. Таким образом, мы видим, что «маленький человек» – это не просто человек или группа людей, а представитель и олицетворение эпохи. Мастера описывали печальные или счастливые истории «маленького человека», разоблачая и критикуя современное состояние общества и вскрывая корни его недугов. Оба писателя хотят выразить не только истории «маленьких людей» и их существенные классовые признаки, а проблемы общества и причины извращенных душ «маленьких людей».

Существуют различия между «маленькими людьми» русских писателей и Лу Синя. В произведениях Чехова «маленькие люди» одиноки и несчастны, чувствительны и подозрительны, консервативны и невежественны. У них всегда есть свои беды и депрессии. Их сознание начинали пробуждаться, и они хотели что-то изменить, вырваться из-под гнета социальной среды и своей искаженной психологии, но из-за давления внешней среды и своей внутренней глупости они по-прежнему жили в несчастье, а некоторые из них лицемерны и бесчувственны, ориентированы на прибыль и рабски настроены, например, характеристика Червякова в рассказе «Смерть чиновника». Чехов не только исследует трагическую судьбу «маленьких людей», но и изучает их внутренний мир. В произведениях Лу Синя у «маленьких людей» есть неполноценности и опасности. Их жизнь жалка, и они невежественны, суеверны и невежественны; они вынуждены терпеть несчастья, но активно принимают их конец. Можно сказать, что они замаскированно терпят существование феодальной системы, неизменно подвергая преследованиям все большее количество людей. Они оба заставляют читателя сочувствовать, испытывать печаль и гнев. Например, Кун Ицзи – старый интеллигент, жалкий неудачник.

Более глубокое изучение общего замысла произведений Чехова и Лу Синя показывает, что за «маленькими людьми» в их произведениях стоит отражение и критика «человека» или «человечества», т. е. Другими словами, они анализируют психологию и социальное поведение различных классов

136 | и обстоятельства общества того времени. Самая глубокая и мощная критика в работах Лу Синя – это критика человека, который находится в центре его критики [3, с. 143]. Отношение Лу Синя к «маленьким людям» такое же, как и у Чехова: они жалели жизнь и переживания «маленьких людей», сочувствовали бедам тех, кто находился на дне общества, считают, что о простых людях нужно заботиться, сочувствовать и поддерживать. Они глубоко критиковали старую феодальную систему и социальные проблемы и надеялись пробудить в людях новые идеи. Стоит отметить, что причины несчастья людей в произведениях Лу Синя являлись глубинными, богатыми и сложными.

Лу Синь на протяжении своей жизни написал множество произведений, большинство из которых находились под сильным влиянием русской и советской литературы в своей идеологии, а также многое почерпнули из них в своем художественном подходе и эстетическом выражении, типичный пример – «Записки сумасшедшего», название взято у Гоголя, но имеет сложную национальную предысторию. Одним из отличительных признаков произведений мастеров о «маленьких людях» является использование контраста и иронии, простых и натуралистичных описаний, объективного и беспристрастного изложения фактов. На самом деле, в их произведениях мало поворотов и напряженности, а скорее простые, реалистичные описания жизни. Благодаря объективным описаниям мастеров мы можем почувствовать реальных, ярких героев их произведений, ощутить конфликты и противостояния между различными персонажами. Произведения Лу Синя в целом более лаконичны, часто он пытается изобразить персонаж и сцену в нескольких предложениях. Например, примечательна и типичная манера у Кун Ицзи: вместо слов одобрения или согласия он ударял по прилавку длинными ногтями двух пальцев и характерно кивал головой [2, с. 60].

Лу Синь писал под влиянием Чехова и Гоголя, но в свои произведения он включил больше условий китайского общества того времени и свои собственные мысли и исследования жизни и мира. С помощью художественной литературы Лу Синь хотел выразить свои мысли о жизни и свое страдание от того, что не смог спасти свой народ. Если «маленький человек» Чехова был воспроизведением русской общественной жизни того времени, то «маленький человек» Лу Синя был скорее кристаллизацией мысли Лу Синя.

Литература

1. Кара-Мурза Г. Китайская литература // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Ком. акад., 1931. Т. 5. 784 с.
2. Лу Синь. Повести и рассказы. Перевод с китайского. Вступительная статья Л.Эйдлина. Составление и общая обработка тома Н.Федоренко. М.: Художественная литература, 1971. (Серия «БВЛ»). 496 с.
3. Чехов в школе. М.: Просвещение, 1954. Изд. 2-е, перераб. и доп. 282 с.

Li Yunzhu

**THE IMAGE OF «LITTLE MAN» IN RUSSIAN LITERATURE AND
THE STORIES OF LUXUN**

The article reveals the main features of the artistic «little man» in the works of Russian writers and Lu Xing, analyses the similarities and differences between the images of «little men» in the works of 19th century writers.

Keywords: Lu Xun; Anton Pavlovich Chekhov; Russian literature; Chinese literature; “little man”.

РОЛЬ ДЕТАЛИ В РАСКРЫТИИ ХАРАКТЕРОВ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В данной статье рассматривается вопрос о месте и роли детали в авторском замысле писателя. Изучаемая тема актуальна, так как анализ литературного произведения не может быть полноценным без изучения в нем функционирования художественной детали. На основе анализа романа М. А. Булгакова мы демонстрируем, каким образом, используя детализацию, автор в полной мере раскрывает характер и образ своих героев.

Ключевые слова: роман, деталь, символ, образ, характер, сюжет.

Одним из самых дискуссионных вопросов в анализе художественного произведения до настоящего времени остается вопрос о месте и роли детали в авторском замысле писателя. В художественном тексте деталь полифункциональна. Стремление писателей к детализации объясняет желанием точно передать собственную мысль для того, чтобы читатель не смог интерпретировать ее вне контекста изображаемого события.

Однако понимание детали как «выделения одной характеристики объекта или явления для воссоздания читателем всей картины изображаемого в ее целостности и полноте» [2, с. 93], дает точную инструкцию к анализу тестового материала в целом, указывая на сконцентрированность информативных параметров конкретного отрезка текста и его влияния на изображение цельной картины бытия.

Таким образом, можно сделать вывод, что любая такая выразительная подробность является незначительной лишь на первый взгляд: читатель едва ли замечает ее при первом прочтении. Но при серьезном подходе к произведению, его более глубоком анализе, мы можем заметить, с какой целью автор ввел в свое повествование то, на что изначально мы не обращаем должного внимания. Однако следует сказать о детали в том или ином произведении не только как о мелкой подробности, без которой труднее понять изображаемое, то и как о концентрации смыслового поля, нем маркере изображаемого.

Анализ литературного произведения не может считаться полноценным без изучения функционирования в нем художественной детали. Целью данного

исследования является выявление важности деталей в раскрытии характеров и образов персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В произведении автор резюмирует по отношению ко всему, что он написал, и именно здесь проясняется представление о смысле жизни, о человеке. Такой большой интерес к данному роману не случаен. Это объясняется тем, что проблемы и вопросы, поднятые в данном произведении, были актуальны тогда и остаются актуальными сейчас. Несомненно, М. А. Булгаков закладывает глубокий смысл в каждую строку своего произведения, и чтобы постичь скрытые мотивы автора, необходимо обращать внимания на детали, которые он разбросал по тексту.

Начальная сцена романа разворачивается близ Патриарших прудов, где прогуливаются председатель МАССОЛИТа – Михаил Берлиоз и его товарищ, поэт Иван Поньрев, в литературных кругах известный под псевдонимом Бездомный. В течение всего романа, Михаила Берлиоза путают с французским композитором-однофамильцем.

Луи-Гектор Берлиоз – французский музыкальный писатель, наиболее популярным произведением которого является «Фантастическая симфония», описывающая шабаш, разгул нечистой силы, казнь и муки души после смерти. Здесь прослеживается дальнейшая параллель с героем романа М.А. Булгакова Берлиозом. Как яркий атеист он несет заслуженную кару на балу Воланда, который озвучивает его приговор: «Каждому будет дано по его вере». Поэтому, рассматривая образ Михаила Берлиоза, принято говорить о таких понятиях как искупление, расплата, суд.

Важнейшей деталью в его Берлиоза оказалось разлитое Аннушкой масло на трамвайных путях. Как уже было сказано, Михаил Берлиоз был убежденным атеистом. Более того, он пытался в этом убедить Ивана Бездомного и самого Воланда. В споре с последним председатель МАССОЛИТа изменил своим убеждениям, соглашаясь перед лицом дьявола, что сатана все же существует. Отказываясь от своих взглядов, Берлиоз сам нарек на себя беду. Воланд был бессилен перед ним, не смог ничего сделать, если бы Михаил Александрович в него не поверил. Разлитое масло на трамвайных рельсах – символ того, что судьба каждого человека пред распределена, поэтому смерть Берлиоза была неизбежна.

С первой главы Булгаков знакомит читателя с главным представителем темных сил, являющимся самим дьяволом. В человеческом облике Воланд представляет собой мужчину средних лет, иностранца, занимающийся черной магией. Важная деталь в создании образа героя – трость с символом черного пса на ней. Однако данная составляющая дает понять читателю, что персонаж не маг, а сам представитель темных сил.

Во многих преданиях считалось, что дьявол являлся на землю в образе черного пса. Впервые мы видим подобное в поэме Гете «Фауст», где в об-

140 | лике черного пуделя впервые на земле появляется Мефистофель – прототип булгаковского Воланда, который при первой встрече представляется немцем, отсылая нас к Гете. Без сомнений связь двух великих произведений очевидна. Гетевский Мефистофель является Фаусту в облике черного пуделя, и именно этот образ черного пса появляется на страницах романа «Мастер и Маргарита».

Портсигар, на первый взгляд, может показаться обычным предметом, которым пользуются многие люди. Однако, на портсигаре Воланда можно заметить рисунок треугольника, который также несет за собой определенный смысл. Дьявол наделен необъяснимой и неизмеримой силой, с помощью которой он может превратить все, что пожелает, в реальность. Но Иван и Берлиоз были удивлены треугольником, украшающим портсигар Воланда. И их реакция объяснима: данная фигура является эмблемой дьявола. Поэтому эта деталь также важна для создания образа героя.

Одним из самых загадочных второстепенных образов анализируемого нами романа является Гелла. Это красивая юная девушка, состоящая в свите Воланда. Она наделена типичными ведьминскими признаками: зеленые глаза, огненно-рыжие волосы, умение летать и принимать участие в ведьминских шабашах. Именно Гелла посвящает Маргариту в ведьминское сословие.

Важной деталью в образе Геллы является багровый шрам на шее девушки, который свидетельствует о насильственной смерти путем казни через отрубание головы. Впоследствии чего девушку обратили в вампира. Римский замечает на ее теле трупные пятна, а в некоторых эпизодах прослеживается запах земли и погребения, который исходит от роковой красавицы. Красота Геллы является иллюзией и обманчивой чертой ее облика. Девушка пленяет и завораживает людей своей внешностью, дабы обличить их пороки. Таким образом, через ее образ Булгаков показывает характерные черты нечистой силы: иллюзорность и обман.

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» по праву можно назвать самым мистическим в русской классической литературе. Писатель мастерски совмещает три измерения в своем произведении: реальный, Ершалаим и фантастический. Здесь же Булгаков применяет еще два понятия: четвертое и пятое измерения. Четвертое измерение – независимое перемещение в пространстве и часто трактуется, как перемещение во времени. А пятое является высшей точкой сознания, в данном романе – это потусторонний, фантастический, мистический мир. В течении всего романа читатель путешествует во времени, перемещаясь из одной эпохи в другую и даже в другой, потусторонний мир. Это определяется как раз четвертым – временным измерением.

В двадцатой главе описываются события перехода Маргариты в образ ведьмы. Важной деталью, предвещающей этот переход, можно считать коробочку крема, которую героиня уронила на стекло часов, и они моментально разбились. Тут сразу же рисуется образ времени, с которым у Маргариты

в этот момент начинаются проблемы, а трещины на олицетворяют переход женщины в другое, мистическое измерение.

Книга «Мастер и Маргарита» – культовое произведение, актуальное и по сей день. Вокруг нее до сих пор ведутся споры и устраиваются дискуссии, она привлекает своей таинственностью и мистичностью. Детали и символы придают любому художественному тексту особую изюминку, свой скрытый смысл. Благодаря им читатель глубже понимает суть произведения. Иногда самая непримечательная часть может оказаться ответом на вопрос, предвестником дальнейшего развития событий, раскрытием характера героя. В романе М.А. Булгакова каждая деталь играет особую роль в создании атмосферы произведения, сюжета и образа персонажей.

Литература

1. Акимов В. М. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады // Народное образование. 1995. № 3. С. 49–53.
2. Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. 128 с.
3. Никулина А. В. Музыка романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Проспект, 2018. 191 с.
4. Сарнов Б. М. Каждому по его вере (О романе Булгакова «Мастер и Маргарита»). М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003. 96 с.
5. Стальная Г. Булгаковские зеркала. Воланд. Экуменизм. Теодицея // Знание-сила. 1998, № 1. 84–87 с.

A. YU. Fedorova

THE ROLE OF DETAILS IN REFLECTING THE CHARACTERS OF THE CHARACTERS IN THE NOVEL BY M.A. BULGAKOV «THE MASTER AND MARGARITA»

This article examines the question of the place and role of the detail in the author's idea of the writer. The topic under study is relevant, since the analysis of a literary work cannot be complete without studying the functioning of an artistic detail in it. Based on the novel by M. A. Bulgakov, we demonstrate how, with the help of detailing, the author fully reveals the character and image of his heroes.

Keywords: novel, detail, symbol, image, character, plot.

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО РОМАНА А. В. ИВАНОВА «ПСОГЛАВЦЫ» КАК СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ ТРЕХМИРИЯ В ТЕКСТЕ

В данной статье рассматриваются особенности пространственно-временной организации романа А. В. Иванова «Псоглавцы». Отмечены постмодернистские маркеры текста, а также выявлены авторские стратегии в построении художественного текста, позволяющие полно раскрыть хронотоп романа.

Ключевые слова: время; пространство; новаторство; авторская стратегия.

Пространство и время в литературоведении являются предметами споров авторитетных личностей, таких как М. М. Бахтин [1], Ю. М. Лотман [4], Д. С. Лихачев [2]. М. М. Бахтин [1] и др., доказывая возможность синтеза времени и пространства, ученые особо указывают на трансформацию индивидуально-условного изображения пространственно-временных координат. При этом художественное время занимает главную позицию, от которой зависит структура пространства. Так, Ю. М. Лотман акцентирует внимание на том, что данные категории тесно связаны с сюжетно-композиционным построением произведения и считает, что каждый из эпизодов имеет свои пространственно-временные границы [4]. Д. С. Лихачев констатирует наличие личностного писательского мировидения при создании текста, следовательно, процесс создания и преобразования принадлежат только самому автору. М. М. Бахтин предлагает особый термин «хронотоп». Опираясь на систему предложенных классиками отечественного литературоведения относительно реализации в художественном тексте категорий пространства и времени постулатов, рассмотрим специфику пространственно-временного построения романа А. В. Иванова «Псоглавцы» [2].

Довольно часто в трудах теоретиков литературы и культурологов мы находим положение о том, что нельзя отождествлять художественное время с романном, пространственные координаты литературного образа с действительностью. Однако, выстраиваемый в романе А. В. Иванова пространственно-временной континуум, при всей специфичности создает иллюзию

описания конкретных характеров и обстоятельств, изображение движения жизни. И если пространство представляется в литературе как условность, зависящая от замысла автора, избранного им рода литературы и жанра, то выстраиваемая в итоге временная парадигма, на наш взгляд, полностью подчинена стратегии писателя. Примером тому и является, по нашему мнению, анализируемое художественное произведение.

Вышеназванный художественный текст ярко отображает метафоричность и мифологичность пространства и времени, что является феноменальным в тексте произведения. Сам прозаик, описывая атмосферу деревни, в котором разворачиваются события, упоминает, что здесь одно пространство переходит в другое. Автор не случайно погружает нас сначала в мир города, а затем деревни. Построенный таким образом контраст помогает увидеть читателю существенную разницу между событиями и жизненными укладом двух разных точек мира.

Фокус пространства в романе А. В. Иванова «Псоглавцы» мы смело сможем определить как новаторский и констатировать факт разрушения нарратором канонов традиционного реалистического романа за счет привнесения в повествование элементов мистицизма, фантастики.

Москва как отправная точка повествования является той реальностью, которая становится второстепенной. Именно пространственный маркер «деревня» тесно связан с событиями произведениями и построением сюжетно-композиционной целостности художественного текста. Москва же остается социальным маркером поведения ее обитателей.

Следует отметить, что автор показывает как абстрактность пространства, так и конкретность. Аспект реальности объективной пространственной среды можно доказать точными топонимами, о которых автор говорит в начале текста. Москва и Калитино – два полюса, в которых изображаемые эпизоды проецируются через эмоционального человека. События, происходящие вокруг, влияют только на одного из трех дэнжерологов, на Кирилла, который психологически переживает катаклизмы деревни Калитино. В данном случае пространственная конкретика дополняется временной. Это мы понимаем, когда жители говорят об исчезновении в деревне собак, но здесь же появляются образы псоглавцев. Автор намеренно концентрирует внимание читателя на фреске святого Христофора, где его уши именно не человеческие, а собачьи.

Топос «промоина» – граница существующего трехмирия, куда включается церковь-деревня-промоина. Влияние третьего направлено на двоих героев, для остальных же он является обычным объектом. Мистическое начало констатируется именно изменением топоса, а рефрен «уйти из зоны», подчеркиваемый автором, относится к нему из-за происходящих в ней паранормальных событий. К ним относятся, например, гонка псоглавцев за Лизой и Кириллом, превращения людей в животных. Эпизод, в котором Кирилл перешагивает за

144 торфяное место, доказывает, что все события — не самовнушение мистики, а реальное их наличие.

Интенсивность времени здесь определяется насыщенностью событий. Обозначенное нами троереальное пространство романа «Псоглавцы» позволяет наблюдать события и по ту сторону реальности, в которой имеют место быть только Лиза и Кирилл.

Одновременно с пространственной функцией границы неизведанной, живущей по мифологическим законам зоны, промоины выступают и временной маркер. Время в промоине обладает другими физическими свойствами, нежели привычное читателю. Именно в промоине события погружают в иные временные рамки, герой ощущает сжатие пространства вокруг себя. Цикличность временных координат проявляется соединением сакральности и реальности. Невозможно определить их границы, и ту отправную точку, считающуюся началом погружения героя в другое время, и момент выхода из ирреальной действительности.

Писатель намеренно концентрирует внимание на том, что это современная деревня, чтобы читатель мог пронаблюдать контраст между историей и современностью. По изображаемой автором стратегии поведения героев мы видим, что этический настрой чужд для глубинки. Это ярко проявляется в их главном жизненном законе: прав тот, кто сильнее. Вместе с тем, автор подчеркивает, что Калитино — это аномальная зона перехода в другой мир, мифологический и многомерный.

Наличие элемента онирического состояния людей реализуется за счет сновидений, в которых он и перемещался по ту сторону действительности, оставаясь в рамках привычного пространства. Подсознательное подчеркивается А. В. Ивановым для того, чтобы понимать внутренний мир героя, мотивы и последствия его поступков. Здесь можно провести параллель с перцептуальным пространственно-временным континуумом, зависящим от поведения, чувств и мыслей. Психофизические особенности персонажей, замысловатая развязка конфликта, — все указывает на синтезирование и новаторское использование писателем законов построения пространственной организации художественного повествования. Как отдельные интерпретационные маркеры используются моменты отступления от привычных рамок действительности. Время и пространство в романе становятся нелинейными.

Нарратор соединяет в тексте традиции и новаторство. Сквозь призму «трехмирия» мы наблюдаем изображаемую действительность разносторонне и многопланово, что помогает раскрытию идеи художественного произведения.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.

-
2. Иванов А. В. Псоглавцы: роман / А. В. Иванов. – М.: АСТ, 2017. – 414 с. | 145
3. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. – С. 74–87.
4. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. – 451 с.

N. B. Tsygankova

**TIME AND SPACE OF A. V. IVANOV'S NOVEL «PSOGLAVTSY»
AS A WAY OF DEPICTING THE THREE WORLDS IN THE TEXT**

This article discusses the features of the spatial-temporal organization of the novel by A.V. Ivanov «Psoglavtsy». The postmodern markers of the text are noted, as well as the author's strategies in the construction of a literary text are revealed, allowing the chronotope of the novel to be fully revealed.

Keywords: time; space; innovation; author's strategy.

АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А. ГОРОДНИЦКОГО «СТАРЫЙ ПУШКИН»

Стихотворения и песня брада Пушкинский «цикл» были начаты в 1960 году. «Пушкинский цикл» цикл о творческом и жизненном пути Александра Сергеевича, Пушкине и иронии судьбы людей той эпохи, особенно писателей. «Старый Пушкин» был одним из выдающихся стихотворений «Пушкинский цикл».

Ключевые слова: лирика, А. С. Пушкин, пушкинский код русской культуры, А. М. Городницкий.

А. М. Городницкий хорошо знаком в России как поэт, находящийся у истоков бардовского движения. Одной из ключевых тем его творчества является тема диалога с Пушкиным и поэтами пушкинской поры. В 2021 г. вышла в свет книга стихов Александра Городницкого «Дорога к Пушкину», в составе которой опубликовано стихотворение «Старый Пушкин». Оно было написано еще в 1978 году. Данная статья посвящена анализу стихотворения «Старый Пушкин».

В основе лирического события стихотворения «Старый Пушкин» гипотетическая ситуация в ответе на вопрос: как сложилась бы судьба поэта, если бы не было роковой дуэли 1837 года? В первой строфе воображаемое будущее поэта соотносится с судьбами его современников:

В основе лирического события стихотворения «Старый Пушкин» – воображаемая ситуация: что было бы с Пушкиным, если бы он дожил до преклонных лет?

В начале стихотворения судьба «состарившегося Пушкина» соотносится с судьбами поэтов-современников, которые пережили его. В воображаемом сюжете он продолжает быть поэтом, но его творчество получает новое тематическое наполнение. Оно исполнено величием, которое сродни дыму «царственных салютов»:

И Пушкин, возможно, состарившись, стал бы таким,
Как Тютчев и Вяземский, или приятель Языков.
Всплывала бы к небу поэм величавых музыка,
Как царских салютов торжественный медленный дым.

Первый, с кем сравнивается Пушкин, это Федор Иванович Тютчев (1803–1873), русский поэт и философ. Начало его творчества связано с пушкинским журналом «Современник». Именно в этом журнале в 1836 г. были опубликованы «Стихотворения, присланные из Германии» за подписью Ф.Т. В позднем творчестве Тютчева значительную роль стали играть политические и историко-софские темы, а также молитвенный дискурс, присутствующий в том числе в стихотворениях, написанных в последний год жизни: «Все отнял у меня казнящий бог», «Чертог твой, спаситель, я вижу украшен».

Второй поэт, упоминаемый в стихотворении, друг Пушкина – Петр Андреевич Вяземский (1792–1878) князь, государственный деятель, русский поэт, литературный критик пушкинской поры, один из последних поэтов-современников «пушкинской плеяды». Он пережил Пушкина более чем на сорок лет. Он достиг значительных карьерных высот, став обер-шенком (это первый чин Императорского двора), сенатором, членом Государственного совета. В 1870 году частично опубликовал мемуарные свидетельства в «Старой записной книжке».

Третий поэт, с судьбой которого сравнивается воображаемая судьба Пушкина – Николай Михайлович Языков (1803–1847). Они познакомились во время Михайловской ссылки Пушкина, когда в 1826 г. Языков приезжает в соседнее Тригорское к своему приятелю Алексею Вульфу. В последние годы жизни Языков в споре славянофилов и западников, стал на сторону славянофилов. Уже будучи безнадежно больным, он продолжал устраивать у себя собрание писателей.

Таким образом, в начале стихотворения Городницкого образ стареющего Пушкина соотносится с кругом поэтов-единомышленников, у каждого из которых была своя творческая судьба.

Далее следуют размышления о том, какой высоты могли бы достичь темы, которые были только в замыслах. Известно, что в последние годы Пушкин активно работал над Историей Петра, ему был открыт доступ для работы в государственных архивах. Воплощение «державных замыслов» в воображаемом сюжете формирует возможный путь наставничества – такой, какой в свое время был у друга Пушкина В.А. Жуковского: Пушкин мог бы быть наставником наследника Российского престола:

И Пушкин, возможно, писал бы с течением дней
 О славе державы, о тени великой Петровой, –
 Наставник наследника, гордость народа и трона,
 В короне российской один из ценнейших камней.

Тема «старого Пушкина» соотносится с «державной мудростью», служением идеалам имперской власти. Мудрость, пришедшая с годами, дарует спокойствие и завершает многолетнюю опалу. А вместе с этим он получил

148 | бы благоговейное почитание окружающих, которые при встрече «поспешно бы шапки снимали»:

Спокойно и мудро он жил бы, не зная тревог.
 Настал бы конец многолетней и горькой опале.
 И люди при встрече шептали бы имя его,
 И, кланяясь в пояс, поспешно бы шапки снимали,

В четвертой строфе образ почитаемого властями и народом Поэта достигает кульминации. Здесь появляется мотив роскоши, которая становится символом высшей степени благополучия. Он, как первый сановник, купается в роскоши, с чувством собственного достоинства степенно ступает под своды Дворца. И в этот момент Пушкин сравнивается с Г.Р. Державиным, придворным поэтом, прожившем долгую жизнь:

Когда оставляя карету свою у крыльца,
 По роскоши выезда первым сановникам равен,
 Ступал он степенно под светлые своды дворца,
 С ключом камергера, мерцающая звездой, как Державин.

В стихотворении описывается даже воображаемая походка Поэта – «ступал он степенно». А атрибутами этой «степенности» становятся «ключ камергера» (церемониальный атрибут камергера, символизирующий его привилегированный доступ в личные покои монарха), и «звезда» – знак государственной почести.

В тот момент, когда воображаемый Пушкин соотносится с сановником, меняется и его воображаемая творческая биография: сходят на нет стихи, а на смену им приходит проза:

Царем и придворными был бы обласкан поэт.
 Его вольнодумство с годами бы тихо угасло.
 Писалась бы проза. Стихи бы сходили на нет,
 Как пламя лампы, в которой кончается масло.

Завершается стихотворение разрушением воображаемого сюжета. Вместо Пушкина-сановника проявляется «наш Пушкин» – живой, хранящий память и о лицейском задоре, и о петербургской крылатке:

И мы вспоминаем крылатку над хмурой Невой,
 Мальчишеский профиль, решетку лицейского сада,
 А старого Пушкина с грузной седой головой
 Представить не можем; да этого нам и не надо.

Все, кто знает и любит Пушкина, могут представить его только таким, каким он остался в автопортретах, воспоминаниях современников.

Стихотворение состоит из шести строф. Пять четверостиший посвящены развитию воображаемого сюжета, а в последней строфе мотив воображения вытесняется мотивом читательской памяти.

Литература

1. Александр Городницкий: Я – русский поэт с еврейской кровью... Беседу ведет Татьяна БЕК. – URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/152/bek.htm>
2. Афанасьева Э. М. Имя возлюбленной и молитвенный дискурс в творчестве Ф. И. Тютчева и А. И. Куприна // Женские образы в русской культуре. Кемерово: КемГУ, 2001. С. 16–24.
3. Афанасьева Э.М. Поэтическая пушкиниана Александра Городницкого в стихотворении «Мой Пушкин» // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2022. № 1 (13). С. 7–17.
4. Городницкий А.М. Дорога к Пушкину. М., 2021.
5. Калашникова А.Л. Молитва в лирике Ф. И. Тютчева // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2022. № 2 (75). С. 97–106.
6. Купчик Е.В. Поэтический мир А. Городницкого: образная репрезентация концептосфе. АДД. – URL: <https://www.dissercat.com/content/poeticheskii-mir-gorodnitskogo-obraznaya-reprezentatsiya-kontseptosfery>
7. Ничипоров И.Б. Пушкин и его эпоха в песенной поэзии Александра Городницкого // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. № 4. 2005. С. 109–113. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pushkin-i-ego-epoha-v-pesennoy-poezii-aleksandra-gorodnitskogo>
8. <https://lechaim.ru/ARHIV/152/bek.htm/> – АЛЕКСАНДР ГОРОДНИЦКИЙ: Я – русский поэт с еврейской кровью... Беседу ведет Татьяна БЕК.
9. <https://www.dissercat.com/content/poeticheskii-mir-gorodnitskogo-obraznaya-reprezentatsiya-kontseptosfery>. – Поэтический мир А. Городницкого: образная репрезентация концептосфе
10. <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/nichiporov-avtorskaya-pesnya/aleksandr-gorodnickij.htm>. – Ничипоров И.Б.: Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции – творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи Глава 2. II. Диалог эпох и культур в песенном творчестве Александра Городницкого. – URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/nichiporov-avtorskaya-pesnya/aleksandr-gorodnickij.htm>

L. Srivastava

POETICS OF A. GORODNITSKY'S POEM «OLD PUSHKIN»

Brad of Pushkin's poems and songs «cycle» were started in 1960. «Pushkin Cycle» is about the creative and life path of Alexander Sergeevich Pushkin and the irony of the fate of people of that era, especially writers. «Old Pushkin» was one of the outstanding poems of the «Pushkin Cycle».

Keywords: lyrics, A.S. Pushkin, Pushkin's code in Russian culture, A.M. Gorodnitsky.

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И ИНТЕРПРЕТ Б. АКУНИНА: СРАВНИТЕЛЬНО- СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В данной статье рассматриваются традиции и новаторство образца современной литературы. В результате получены следующие выводы: являясь центром внимания современных отечественных исследователей, интерпрет сегодня становится особенно актуален, как способ восприятия и истолкования художественного текста.

Ключевые слова: интерпрет; нонконформизм; литературный процесс; психотип; классик; автор-постмодернист.

Анализ современной литературной ситуации в России требует введения в историю литературы как дисциплины целого корпуса новых терминов и частичного уточнения уже существующих. К таковым, по нашему мнению, относится понятие интерпрета как неотъемлемой части сегодняшнего литературного процесса в России и способа транслирования уже существующей традиции.

О том, что интерпрет в литературоведческих исследованиях является одной из наиболее интересных и актуальных тем на данный момент свидетельствует ряд работ, которые синтезируют знания о предмете на основе выявления сути философской, культурологической и искусствоведческой традиции и предлагают собственные подходы к выявлению интерпрета по описанию его сущности. Так, например, М. Адамович считает, что: «Эксплуатация классической современной российской литературой достигла массового размаха и требует новых форм, к которым можно отнести переложения» [1, с. 169].

По нашему мнению, уже само понимание «интерпрет» указывает на вторичность интеллектуального продукта. Действительно, его автор использует, как правило, название произведения русских классиков, моделирует сходные сюжетные конструкции, копирует стиль, а нередко и вовсе берется дописать готовый художественный текст. Частично подтверждение своих мыслей мы находим в публикации Г. Н. Отарбаева и Б. Д. Жумакаева, которые видят

интерпрет исключительно как способ понимания художественного произведения, сравнивая его с анализом художественного текста. Мы разделяем уверенность исследователей в том, что вспыхнувший интерес к интерпрету является «мощным толчком к постижению нового уровня современного гуманитарного знания, в частности науки о литературе» [5, с. 130]. На наш взгляд, интерпрет – это общественное и культурное явление, представляющее собой ценность в качестве механизма авторской трансформации традиций и создания новаторства современными писателями в процессе осмысления произведений классиков литературы и конструирования на уже известной основе собственного художественного текста.

Одним из самых известных интерпренеров на сегодняшний день в отечественном литературном процессе остается Борис Акунин. Стоит отметить, что он стал носителем множества литературных масок, к числу таковых, можно отнести и Анатолия Брусникина. Писатель «примеряет» на себя разные авторские образы, совершенно по-разному интерпретирует в создаваемых произведениях действительность. Он стремился к тому, чтобы быть разным, но в то же время узнаваемым писателем. Каждый его псевдоним несет в себе особенную энергетику и уникальность авторского подхода к написанию произведений. Одним из таковых и является роман-интерпрет «Герой иного времени», в котором проявляется особое новаторство писателя и его уникальный стиль. Нельзя сказать, что произведение представляет собой плагиат, оно лишь родилось под влиянием романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». К тому же Б. Акунин здесь использует определенные художественные средства, насыщающие произведение русского классика, стилизует свое произведение, взяв за основу художественную манеру М. Ю. Лермонтова.

И действительно, в произведении Б. Акунина можно проследить глубокую связь с романом М. Ю. Лермонтова. Между тем, Борис Акунин, явно используя название классического романа, несколько трансформирует название своего произведения, чтобы читатель наглядно видел смену времени и среды, в которой находится главный герой. Создавая свое произведение, он стремился показать, как мастерски можно интерпретировать то или иное литературное творение, внося в него собственные размышления и идеи. Тем самым, автор дал возможность читателям взглянуть на роман М. Ю. Лермонтова под другим углом зрения. Акцентируя внимание на оригинальном замысле классика русской литературы, словно призывая читателей к необходимости помнить великое художественное слово М. Ю. Лермонтова, Борис Акунин позволяет создать текст, напоминающий шедевр.

При конструировании своего произведения Борис Акунин решил отказаться от оригинального расположения глав классика, установив свое хронологическое повествование – последовательное, в то время как М. Ю. Лермонтов располагал свои главы не по порядку, ссылаясь на определенную авторскую

152 | идею и понимание происходящего. А между тем, роман «Герой иного времени» написан все в той же в форме дневниковых записей, что говорит о сохранении традиционного подхода в создании собственного произведения. Так, вслед за классиком, Борис Акунин воссоздает историческую обстановку на Кавказе, времен одного из наиболее напряженных периодов кавказских войн – 1840-х годов, когда господствовало кровавое противостояние горцев и русских. Он упоминает множество имен, что подняли аварцев и чеченцев против русских. Это тема серьезно занимает автора. В унисон ей разворачивается и любовная канва. В центре повествования здесь находится история похищения Бэлы. В то время как у М. Ю. Лермонтова девушка является объектом воздыхания и глубоких чувств главного героя – Григория Печорина, ради которой он решается на смелый поступок – выкрасть ее из родительского дома, лишь бы она была рядом с ним, то в романе Б. Акунина черкешенку не крадут во имя любви, а покупают за серебряные монеты, на что девушка реагирует вполне спокойно, принимая свое положение, совсем не противясь сложившейся ситуации. Есть здесь и ирония: так время, князь сетует на то, что красавица постоянно ест и толстеет, и что она совсем не похожа на лермонтовскую Бэлу. Собственно, это дает нам основание говорить о тонком юморе автора, уловить гротескно-пародийный характер данного эпизода,

Многих героев Б. Акунин соотносит с персонажами классического романа. Однако, решаясь на подобный шаг, он, на наш взгляд, не преследует цели скопировать характеры и судьбы героев М. Ю. Лермонтова, напротив, писатель сохраняет традиционных персонажей, полностью изменив их имена и особенности темперамента, оставляя неизменным лишь род их деятельности и некоторые черты личности. Так Мангаров является своеобразным двойником Печорина, хотя есть в нем и черты Грушницкого, например, излишняя эмоциональность и пылкость.

Говоря о новаторстве Б. Акунина, особо стоит подчеркнуть, что он неоднозначно выявил «Печорина» в своем романе. Если у М. Ю. Лермонтова только один «герой нашего времени», являющийся психотипом, который относится к разряду «лишних людей», то у Акунина сразу несколько таких персонажей. Он отражает различные качества Григория Печорина в совершенно противоположных людях. Первый представитель – это собственно Григорий Мангаров, имеющий сходство с лермонтовским героем даже в имени. Это офицер, служащий на Кавказе, и так же, как и Григорий Печорин, ведущий свой личный дневник. Мангаров – это человек, который определенно обладает природным магнетизмом, привлекая к себе людские взгляды. Он красив и молод, впрочем, так же, как и Печорин. Данные персонажи бесспорно схожи между собой, однако по мере развития сюжета романа Б. Акунина, главный герой становится абсолютно другим человеком. Его характер претерпевает определенные изменения, что можно проследить

в его поведении. Подобная трансформация подталкивает читателей к своеобразному анализу столь неожиданной смены поведения героя, а также, дает почву для того, чтобы сопоставить Мангарова с другим главным героем произведения М. Ю. Лермонтова – Грушницким. С ним у Мангарова также немало сходств. Они оба излишне импульсивны и эмоциональны, в их характерах прослеживается безрассудство и чрезмерное чувство собственного достоинства. Сам Мангаров лишь ближе к зрелому возрасту осознает и примет все свои отрицательные качества. Он напишет об этом детально в своем дневнике.

Персонаж романа Б. Акунина так же приближенный к лермонтовскому Печорину – это Базиль Стольников, являющийся аристократом, вхожим в светское общество. Он так же, как и князь Бельской, считается хорошим приятелем Григория Мангарова. Этот персонаж наделен острым умом, в нем есть оттенки хладнокровия и отреченности, также, он невероятно проницателен и наблюдателен, умеет говорить красиво, и знает, когда и как подобрать правильные слова, чтобы заинтересовать и расположить к себе. Как и Печорин он оценивает людей, наблюдает за ними без единой доли интереса – совершенно холодно и равнодушно, порой даже из простого любопытства. В финале романа герой так же, как и Григорий Печорин, признает, насколько все находящееся вокруг него неважно и абсолютно ему безразлично. Он утомлен жизнью и разочаровывается в том, что ранее считал достойным внимания.

Другой герой, который, на наш взгляд, наиболее точно отражает характер Печорина и является своеобразным «героем нашего времени» – это Олег Львович Никитин. О нем Б. Акунин повествует наиболее подробно, позволяя читателям детально изучить перипетия его судьбы, которая представляет собой увлекательную историю. Б. Акунин изображает Никитина как смелого офицера, принимавшего участие во многих войнах. Этот герой – хороший пример того, как достойно можно прожить свою жизнь, основанную на искренней честности и чести.

Главный герой романа – Григорий Мангаров в своем дневнике писал о том, что каждая эпоха порождает людей, подобного никитинскому типу. Это говорит нам о том, что Никитин, как и Печорин является типизированным героем того или иного времени, совмеща в себе как положительные, так и отрицательные черты. В то же время, Никитин воспринимается как образец благородства и неподдельной чести. Люди подобного типа не предают свои принципы вне зависимости от идеалов эпох, в которых живут. Это позволяет нам определить глубокую принадлежность героя к неконформизму, который, в свою очередь, представляет собой решительное стремление придерживаться своего мнения, отстаивать свои личные границы, в той или иной мере противоречащие обществу. Подобная преданность своим жизненным

154 | ценностям, несмотря на споры и критику, заслуживает должного уважения. Люди, умеющие идти в своем деле до конца, имеющие уникальность и внутренний стержень лишь облагораживают человечество, задавая нужный темп и тон обществу. Никитин не просто один из представителей такого движения, он – ярчайший его образец.

Таким образом, мы можем констатировать, что в определении «героя времени» М. Ю. Лермонтов и Б. Акунин подошли совершенно с разных сторон. Если М. Ю. Лермонтов в своем романе выявляет одного представителя, то Б. Акунин предлагает несколько вариантов, тем самым, позволяя читателям самим решить, кто на их взгляд наиболее приближен к лермонтовскому «герою нашего времени». Подводя итог, важно заметить, как мастерски А. Брусникин (Борис Акунин) совместил в своем произведении традиции лермонтовского романа и новаторство. Он гармонично воспроизводит наиболее важные черты текста предшественника, не переходя грань, что приблизила бы его к некому списыванию сюжета у русского классика, и, вместе с тем, реализует собственный замысел, создавая оригинальный художественный текст. Автор действительно «толкует» авторское произведение М. Ю. Лермонтова, внося определенные коррективы и новые мотивы, что лишь возвышает оригинальный роман русского классика «Герой нашего времени» и, несомненно, пробуждает к нему читательский интерес. Он интерпретировал произведение, вкладывая в него свои смыслы, уделяя внимание тому, чему не уделил внимание сам Лермонтов. В его произведении не осталось ничего недосказанного, автор полностью раскрыл свой замысел.

Литература

1. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х / М. Адамович // Новый мир, 2001. – № 7. – С. 165–174.
2. Брусникин А. О. (Акунин Б.) Герой иного времени: [роман] / Анатолий Брусникин (Борис Акунин). – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 414 с.
3. Жеребин А. И. Интерпретация литературного произведения в инкультурном контексте: учебно-методическое пособие / А. И. Жеребин. – СПб.: Книжный Дом, 2013. – 168 с.
4. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов. – М.: Русский язык, 1980. – 194 с.
5. Отарбаева Г.Н. Интерпретация как способ понимания и постижения художественного произведения / Г. Н. Отарбаева, Б. Д. Жумакаева // Вестник Казахского национального женского педагогического университета, 2019. – № 1. – С. 127–132.
6. Чхартишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы / Г. Чхартишвили // Литературная газета, 1998. – № 39. – С. 3.

**«THE HERO OF OUR TIME» BY M. Y. LERMONTOV AND
THE INTERPRETATION OF B. AKUNIN: A COMPARATIVE ANALYSIS**

This article examines the traditions and innovations of a sample of modern literature. As a result, the following conclusions were obtained: being the center of attention of modern domestic researchers, interpretation is becoming especially relevant today as a way of perceiving and interpreting a literary text.

Keywords: interpreter; nonconformism; literary process; psychotype; classic; postmodern author.

Д. А. Винокурова
студент Мордовского государственного педагогического
университета им. М. Е. Евсевьева
Саранск, Россия
diana.vinokurova.2001@mail.ru

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕТСКОЙ ЖЕСТОКОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ (СРАВНИТЕЛЬНО- СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНОВ В. К. ЖЕЛЕЗНИКОВА «ЧУЧЕЛО» И У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»)

На основе сравнительно-сопоставительного анализа романов В. К. Железникова и У. Голдинга мы рассмотрели специфику изображения детской жестокости, ее аспекты, причины возникновения. С учетом положений Л.С. Выготского относительно психологической дидактики, нами описано своеобразие изображения детского эгоцентризма в произведениях В. К. Железникова «Чучело» и У. Голдинга «Повелитель мух». Особое внимание уделено понятию «родительская фигура», влиянию личного примера взрослого на развитие ребенка и его адаптацию в социальной среде. В качестве выводов нами констатируется схожий подход двух авторов к изображению причин детской жестокости.

Ключевые слова: эгоцентризм, сравнительно-сопоставительный анализ, детская жестокость, психологическая дидактика, эгоцентризм.

Тема детства до настоящего времени является одной из самых распространенных в мировом литературном процессе. Она наиболее широко стала рассматриваться лишь в XVIII веке, что позволяет нам говорить о введении нового героя – ребенка именно в этот период. Объясняется это просто: литература, стремясь всецело охватить мир и душевные переживания людей, не могла пропустить такой значимый период становления личности.

Закономерно, что детство всегда рассматривается как что-то безусловно радостное, ведь очевидно, что ребенок меньше взрослого переживает какие-либо неудачи, не пропускает их через себя. Самым ярким образ детства представлялся нам в эпоху романтизма: если раньше детство воспринималось как неопытность, недостаточная «взрослость», то в культуре конца XVIII века – первой половине XIX данный этап жизни человека осмыслялся как некое чистое, легкомысленное время.

Со временем в литературе «чистый» детский мир переживает ряд значительных трансформаций. И вот уже в конце XX века писатели стремятся рассмотреть этот период с разных сторон, обрисовывая, хотя иногда и слишком метафорично, явления детской жестокости. Раскрытие данной темы мы можем пронаблюдать на примере романа Уильяма Голдинга «Повелитель мух» и художественного текста Владимира Карповича Железникова «Чучело».

В избранных нами для анализа произведениях мы знакомимся с детскими коллективами. Оба автора стремятся показать нам «взрослость» поступков тех, кто непосредственно задействован в нем. Дети здесь не невинны, их поступки могут зачастую напугать неподготовленного читателя. Но, если в произведении В. К. Железникова подростки находятся в привычной для себя среде, то в романе У. Голдинга они попадают в новую, неизвестную ситуацию, в которой сталкиваются со сложностями мирного сосуществования.

В обоих произведениях присутствует травля: дети выбирают для себя более слабую личность, которую можно подавить. Например, в романе «Чучело» Лена Бессольцева, отличаясь мягким нравом, за свою «непохожесть» была отвергнута, из-за принятых правил уже давно сплоченного коллектива.

Деление на классы присутствует во многих литературных произведениях, затрагивающих подростковую жесткость. В. К. Железников на примере поведения толпы детей показывает, как быстро и без особых усилий можно подавить волю человека, который не готов к сопротивлению.

Но, если в художественном тексте В. К. Железникова мы читаем о школьной жизни, то У. Голдинг показывает нам совершенно новый мир взросления, в котором дети, неспособные повлиять на ситуацию, стараются подавить и без того травмированную волю друг друга.

Герои У. Голдинга переживают по-настоящему страшные события, которые приводят к смертям детей по вине, казалось бы, точно таких же, как и они, ребят. Носителем зла в произведении выступает не кто-то из «взрослого» или потустороннего мира, хотя У. Голдинг и намекает на мистическое происхождение Повелителя Мух. Самый страшный зверь здесь не прячется за высокими деревьями острова, на который попали ребята, он был с ними с самого начала повествования, среди них, неузнанный и жестокий.

Полноценное чудовище складывается из совокупности всех одичавших мальчишек: начав с убийства свиней, которые нужны были для пропитания, ребята заканчивают убийством своих же товарищей. Повелитель мух, как нечто звериное, неизведанное, то, что пугает детей своим незримым присутствием, живет в каждом из ребят.

Оба произведения показывают, что в неблагополучном коллективе очень легко потерять свое собственное «Я». Так подавляют волю Димы Сомова из произведения В. К. Железникова. Его характер, смелость и честность с первых дней привлекают Лену, измученную насмешками своих одноклассников. Но,

158 | как выясняется позже, мальчик также подвержен давлению извне. Отчетливо это наблюдается в Димином фальшивом признании: мальчик неохотно соглашается с мнением, что именно он виновен в ухудшающемся отношении к Лене среди одноклассников.

Мнению большинства подвержены и герои У. Голдинга. Когда лагерь мальчишек делится: большинство детей выступают за новые кровавые правила, им уже не так важно мнение друг друга, они не готовы соблюдать порядки. Наглядным примером детской восприимчивости, так называемого «стадного чувства», являются изменения характера двух братьев, Эрика и Сэма. Пережив трагические события, они вынуждены примкнуть к абсолютно чуждому коллективу.

Деление на микрогруппы закономерно для детского коллектива: психологи приходят к выводу, что подростки, образуя вокруг себя определенные компании, быстрее социализируются. Но, благодаря этому, в мышлении ребенка зарождаются новые, пугающие способы, а самое страшное, что и потребность выразить агрессию. Дети в произведениях действуют по принципу: «Что будет, если я...». Группируясь, они будто бы снимают с себя вину и ответственность за свои действия. Одну из главенствующих ролей во время взросления ребенка играет родительская фигура. Дети берут пример с поведения главного взрослого в их жизни. Если в произведении В. К. Железнова роль такого взрослого достается совершенно безразличной к проблемам учительнице, то У. Голдинг вовсе лишает ребят такой фигуры.

В романе У. Голдинга единственный взрослый человек предстает перед нами лишь в конце романа, когда события никак нельзя изменить, что читателю возможность надеяться на лучшее: Ральф, преследуемый толпой одичавших мальчишек, наконец-то находит спасение.

Но является ли появление морского офицера «спасительным»? Мы можем наблюдать, как безразлично и презренно офицер относится к напуганному мальчику: мужчина говорит про его «непристойный» вид, отстраненно слушает об убийстве двух ребят, говоря, что сначала все выглядело «просто чудно». Может ли измучанный ребенок доверять такому взрослому? Автор позволяет читателю ответить на эти вопросы самостоятельно.

В. К. Железников же идет другим путем: вводит в систему повествования взрослых людей. Мы видим дедушку Лены, Николая Николаевича Бессольцева. Мягкотелый Николай Николаевич никак не может помочь внучке справиться с травлей, которую девочка вынуждена переживать каждый день. В обоих произведениях дети вынуждены справляться со своими проблемами сами, им не на кого надеяться.

Отсутствие опеки в обоих романах заставляет детей столкнуться с миром взрослых. Родители, ответственно воспитывая ребенка, закладывают в его еще не окончательно сформировавшуюся личность ценные знания

и умения, которые должны помочь ребенку быстрее влиться в социальную среду. Дети в изображении В. К. Железникова – быстро сепарировавшиеся несформировавшиеся личности, а в романе У. Голдинга и вовсе полудикари, выпущенные в свободный мир слишком юными. Оба этих фактора мешают детям сплотиться, относиться друг к другу терпимее. Образы родителей преобладают в сознании ребенка, определяют его будущий характер, поэтому дети из «Повелителя мух» и «Чучело» не смогли образовать в обоих случаях сплоченный коллектив, где каждый учитывает мнение другого, поскольку такого объединения никогда не видели. Зачастую такая оторванность от родительского примера становится фатальной: дети становятся жестокими, принимают роль нападающего, потому что привыкли существовать в агрессивном социуме. Другим же приходится довольствоваться позицией жертвы: когда ребенок один, он не чувствует себя защищенным, примыкая к более «сильному» чтобы выжить, подавляет свое желание действовать иначе. Именно поэтому дети в обоих произведениях не спешат защищать того, кто является более слабым.

Еще одной причиной формирования детской жестокости, на наш взгляд, является присущий их возрасту эгоцентризм. Данная психологическая особенность развивается в сознании ребенка еще в дошкольном возрасте и может преследовать его на протяжении всей школьной жизни. В романе В. К. Железникова ребенком-эгоцентриком является Миронова, возглавляющая сплоченную группу детей. Миронова, прозванная за свой бойкий характер «Железной Кнопкой», наказывала тех, кто хоть как-то не соглашался с ее мнением. Такие дети мнят себя лидерами, лучшими в том социуме, в котором они находятся. Также мы можем выделить Шмакову, девочку, которая возводила вокруг себя культ своих поклонников, которые беспрекословно выполняли ее приказы. Дети, чье мнение было различно с эгоцентриком, сильно страдали. Это мы можем рассмотреть на примере Димы Бессольцева: мальчику было по-настоящему страшно, когда «Железная Кнопка» пообещала наказать того, кто их предал. Дима от собственного бессилия и ужаса перед ребенком-эгоцентриком не смог рассказать всю правду, подставив невинную Лену, травля которой усилилась после клеветы мальчика.

Проявление детского эгоцентризма также подробно рассматривается в романе У. Голдинга «Повелитель мух». Джек Меридью, лидер церковного хора, с самого начала делит лидерское поприще с Ральфом. Меридью амбициозен, жесток, возглавляет свою собственную группу мальчишек, вставших на его сторону. Детский эгоцентризм на примере развития данного персонажа более гиперболизировано возводится У. Голдингом в абсолют. Джек быстро отрекается от «цивилизованных» методов ведения быта, его все больше увлекает охота, он забывает о значимости спасительного костра. Свою лидерскую позицию он доказывает жесткостью, проецируемой на

160 | других ребят. Несогласных с ним он избивает, крадет их вещи, которые им необходимы. Его мнение самое главное, как считает мальчик. У. Голдинг старается показать разрушающий компонент развивающейся детской психики. Эгоцентризм в «Повелителе мух» более «взрослый», больше похожий на нарушение межличностных взаимодействий. Такие конфликты могут отдалить окружение от ребенка-эгоцентрика, а могут и навсегда лишить его возможности стабильно взаимодействовать с другими людьми.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что в обоих романах рассматриваются схожие причины развития детской жестокости. Оба автора рассмотрели в своих произведениях проблему отсутствия взрослого, эгоцентричность детской психики, подавление более слабой личности для чего избирают экстремальное условие жизни детей.

Литература

1. Выготский Л. С. К психологии и педагогике детской дефективности / Л. С. Выготский. – Санкт-Петербург: Лань, 2017. – 20 с. – ISBN 978-5-507-43478-7. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/96048> (дата обращения: 03.12.2022).
2. Ганина О. Б. Детская практическая психология: учебное пособие / О. Б. Ганина. – Чита: ЗабГУ, 2020. – 156 с. – ISBN 978-5-9293-2535-9. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/173641> (дата обращения: 03.12.2022).
3. Гуггенбюль А. Зловещее очарование насилия. Профилактика детской агрессивности и жестокости / А. Гуггенбюль; перевод с немецкого. – 2-е изд., эл. – Москва: ИОИ, 2022. – 233 с. – ISBN 978-5-7312-0995-3. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/268409> (дата обращения: 03.12.2022).
4. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы второй половины XX – начала XXI века : учебник для вузов / Б. А. Гиленсон. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Юрайт, 2022. – 274 с. – ISBN 978-5-534-02564-4. – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт. – URL: <https://urait.ru/bcode/489396> (дата обращения: 03.12.2022).
5. Детская литература: учебник для вузов / В. К. Сигов [и др.]; под научной редакцией В. К. Сигова. – Москва: Юрайт, 2022. – 532 с. – ISBN 978-5-534-12356-2. – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт. – URL: <https://urait.ru/bcode/498972> (дата обращения: 03.12.2022).
6. История русской литературы XX–XXI веков: учебник и практикум для вузов / В. А. Мескин [и др.]; под общей редакцией В. А. Мескина. – Москва: Юрайт, 2022. – 411 с. – ISBN 978-5-534-00234-8. – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт. – URL: <https://urait.ru/bcode/489398> (дата обращения: 03.12.2022).

DEPICTION OF CHILD CRUELTY IN LITERATURE (COMPARATIVE ANALYSIS OF THE NOVELS BY V. K. ZHELEZNIKOV «SCARECROW» AND W. GOLDING «LORD OF THE FLIES»)

On the basis of a comparative and comparative analysis of the novels of V. K. Zheleznikov and W. Golding, we considered the specifics of the depiction of child cruelty, its aspects, and the causes of its occurrence. Taking into account the provisions of L. S. Vygotsky regarding psychological didactics, we describe the originality of the image of children's egocentrism in the works of V. K. Zheleznikov «Scarecrow» and W. Golding «Lord of the Flies». Particular attention is paid to the concept of «parental figure», the influence of the personal example of an adult on the development of the child and his adaptation in the social environment. As conclusions, we state a similar approach of the two authors to the depiction of the causes of child cruelty.

Keywords: egocentrism, comparative analysis, child cruelty, psychological didactics, egocentric.

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖЕНСКОЙ ЛЖИ В ПОВЕСТИ Л. УЛИЦКОЙ «СКВОЗНАЯ ЛИНИЯ»

Сборник повестей Людмилы Евгеньевны Улицкой объединяет одна главная тема – женская ложь и ее отличие от мужской. Человеку свойственно лукавить, недоговаривать, приукрашивать или фантазировать. Героиня книги Женя несколько раз сталкивается с врущими женщинами, причем не по мелочи, а по-крупному сочиняющими себе новую биографию.

Ключевые слова: проза, ложь, системность, целостность, персонаж.

Практически все образы русской литературы в той или иной мере описывают характеры, внешний и внутренний мир женщины. Внимательно рассматривая мотивы поступков и помыслы героинь, авторы намеренно ставят их в специфическую ситуацию выбора правильности или, наоборот, отхода от норм морали. Одним из таких маркеров поведения является ложь.

Тема лжи в отечественном литературоведении является проблемой многогранной, так как ее можно рассматривать как со стороны добра, например, ложь во благо, или как со стороны зла, имея в виду обман. Ее функция в художественном произведении закреплена и представляет собой либо сюжеттообразующее начало, либо же становится частью характеристики героя.

Основным объектом нашей работы является произведение писательницы переломной эпохи – Людмилы Евгеньевны Улицкой, книги которой представляют собой интерес в качестве искусных заметок о сегодняшней жизни, со всеми нюансами бытия и противоречиями. Не исключение и повесть «Сквозная линия».

В своих текстах, изображая быт человека, Л. Е. Улицкая ставит объектом изображения реальные современные условия. Многие критики Людмилу Улицкую называют мастером психологической прозы. Она буквально «вживается» в каждого описанного ею персонажа, благодаря этому все ее герои кажутся реальными людьми с нереальными судьбами. Она не использует шаблонные образы, наоборот, все ее персонажи в единственном числе, уникальны: портрет, психологические и возрастные особенности переданы точно. Создается ощущение, как будто автор возвращается, в далекое прошлое и вспоминает свои собственные переживания.

Наибольший интерес, по нашему мнению, представляет изображение автора особенности женской лжи в произведении «Сквозная линия». Мужчины и женщины воспринимают одну и ту же ситуацию совершенно по-разному. Чаще всего причина кроется в совершенно ином восприятии реальности. Мужчины более реалистичны и видят то, что происходит на самом деле, вот почему она – женщина, по сути мечтательный человек, и видит то, что хочет видеть. [4, с. 155].

В сборнике несколько рассказов: «Диана», «Брат Юрочка», «Конец сюжета», «Явление природы» и «Счастливый случай», их объединяет героиня Женя. Нужно отметить, что этот сборник можно назвать мини-романом, потому что истории, которые собраны в нем, объединены не только смыслом, но и через главную героиню, переходящую от рассказа к рассказу. Ее жизнь описана не библиографически, а мельком, она будто переплетена между историями о жизни других героев. Например, в рассказе «Явление природы» главной героиней является девушка Маша, Женя же появляется только в середине повести как второстепенный персонаж. Но это не мешает нам узнать о том, что она получила гуманитарное образование, применение которому она найдет уже в следующем рассказе «Счастливый случай». Женя – часть той сквозной линии, которая проходит через все произведение. Но самая главная, основная часть этой линии – женская ложь. В повести практически все герои, которых встречает Женя, лгут. И все они женщины

В непростой период своей жизни Женя повстречала новую знакомую, которая ее поразила. Имя данной знакомой Айрин, она посредством лжи о гибели своих детей подогрела и вызвала все больший интерес к себе. Айрин обставила все так, будто выбрала Женю как единственного человека, с которым она делится своими переживаниями. Женя сравнила свою жизнь с судьбой Айрин и из всего этого пришла к выводу, что «все это мелочи». Особо стоит сказать о том, Айрин выстроила образ мученицы, придавая себе трагический образ с помощью лжи о потери близких людей. Но при этом Айрин доказывает, что осталась человеком, который не разочаровалась и не утратила интерес к жизни. Ложь в данном случае эффективно используется для возвышения гордыни и манипулировании людьми. Айрин полностью не осознавала, что своей ложью она может морально уничтожать другого человека. Но автор несколько раз подчеркивает, что Женя чувствовала себя опустошенной, потому что подвергалась различным духовным и моральным переживаниям [3, с. 100].

С одной стороны, непонятно, что может быть интересного в произведении, герои которого постоянно врут, в нашей жизни этого и так предостаточно, но с другой стороны это совершенно другая ложь. Героини повести врут не для того, чтобы достичь корыстных целей. В их неправде отражается вся трагичность их жизни, полной отчаяния, несбывшихся надежд.

Интересно и то, что автор показывает нам представительниц разных возрастных категорий и разных социальных положений. Мы видим здесь и маленькую девочку Надю, и школьницу Лялю, и стриптизерш, и обеспеченную женщину Диану, и пожилую преподавательницу литературы Анну Вениаминовну. У каждой из них своя неправда: Надя сочиняет разные фантастические истории и рассказывает о вымышленном брате Юрочке; Ляля рассказывает Жене о своем вымышленном романе со взрослым мужчиной; проститутки, все как одна, рассказывают о смерти отца-капитана в белой фуражке, которого им заменил отчим, изнасиловавший их. Анна Вениаминовна приписывает себе авторство стихов известных поэтов. Эти примеры раскрывают нам природу вечной и безобидной женской лжи, лишенной коварства и злого умысла. Героини Л. Е. Улицкой создают свой собственный вымышленный мир. Что касается первого сюжета с Дианой, то мотив такой лжи остался неизвестным. Другие мотивы были более прозрачны: мечта о брате, мечта о любви, желание снискать себе славу. Женщины делают это для того, чтобы оторваться от скучной или откровенно постыдной реальной жизни. Ложь предназначена не для спасения, а для красоты и смысла. Так что главная тема всех рассказов в этой книге – женская ложь. Здесь собираются героини разных возрастов, и объединяет их одно – они обманщицы. Они используют свою ложь, чтобы приукрасить свою жизнь.

В большинстве случаев для женщин характерно придавать особый смысл всему происходящему. И во всех действиях они пытаются выявить подтекст. Они «смотрят» и пытаются увидеть именно то, чего они. Хотя ложь является столь же естественной или, по крайней мере, столь же распространенной частью жизни почти любого человека, как и стремление к достижению правды. И это одновременное разнонаправленное движение может во многих случаях привести к психическому расстройству, к идеям самообвинения, к длительным неприятным состояниям и другим дискомфортным моментам [1, с. 38].

Таким образом, сквозной линией в повести Улицкой является женская ложь, свидетельницей которой является героиня Женя. Л. Е. Улицкая показывает, чем женская ложь отличается от мужской. Женщина во лжи пытается приукрасить свою жизнь, а мужчина лжет для получения выгоды или достижения какой-то личной цели.

Литература

1. Аксенова О.А. Феномен женской лжи (Повесть Л. Улицкой «Сквозная линия») // Современная литература: сборник материалов. Вып. 2. Вологда, 2020. 38 с.
2. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. 229 с.

3. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. СПб: Наука, 1979. 495 с. 165

4. Кузнецов В. В. Психология взаимопонимания: неправда, ложь, обман. СПб.: Питер, 2019. 288 с.

A. S. Kirjemanova

**THE SPECIFICS OF THE IMAGE OF WOMEN'S LIES
IN THE STORY OF L. ULITSKAYA «THROUGH LINE»**

He collection of stories by Lyudmila Evgenievna Ulitskaya unites one main theme – a woman's lie and its difference from a man's. It is natural for a person to deceive, conceal, embellish or fantasize. The heroine of the book Zhenya encounters religious women several times, and not in small things, but in a big way composing a new biography for herself.

Keywords: prose, lies, consistency, basicity, integrity, character.

**ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

ПОЭТИКА ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В РУССКОЙ И СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: «ПЛАЧ ЯРОСЛАВНЫ» И «СМЕРТЬ МАТЕРИ ЮГОВИЧЕЙ»

В данной работе мы предлагаем выявить общие закономерности в формировании классического женского образа в русской и сербской литературах, на примере «Плача Ярославны» и «Смерти матери Юговичей». Проводится сравнительно-сопоставительный анализ и обращается особое внимание на художественную символику произведений.

Ключевые слова: женский образ; символика; Плач Ярославны; сербская литература.

Художественное произведение «Слово о Полку Игореве» принято исследовать прежде всего в рамках литератур восточных славян, но стоит отметить, что этот, по словам В.Г. Белинского, «благоуханный цветок» свидетельствует об общих составляющих культурного кода как восточных и западных, так и южных славян, и, выражаясь словами Лихачева «служит как бы символом их единства, сохраняя и до сих пор всю силу идеи единения [2, с. 3].

В статье анализируются основные принципы создания русского женского образа (Ярославны), к которому обращались такие авторы, как М.М. Херасков, В.Я. Брюсов, В.С. Соловьев, Д.С. Лихачев и др. Проводится сопоставительный анализ с образом сербской женщины (матери Юговичей). Основные мотивы, которые объединяют «Плач Ярославны» и «Смерть матери Юговичей», прослеживаются в изображении главных героинь, пейзажей, символики двоемирия, многочисленных приемов контраста. Оба произведения вмещают в себя языческие (фольклорные) и христианские мотивы.

Необходимо подчеркнуть, что контраст мира и войны является одной из центральных тем в древнерусской и древнесербской литературах. Д.С. Лихачев отмечает, что автор «Слова о Полку Игореве» с осязательной живостью рисует удаление русского войска и дважды восклицает: «О Русская земле, уже за шеломянем еси!», подчеркивая, что только бывавший в походах мог

168 | с такою точностью передать душевные переживания воинов, уходящих за пределы родной земли, прощающихся с родиной» [4, с. 10].

Здесь следует обратиться к мотиву плача. В 1803 г. в поэме «Бахариана» поэт М.М. Херасков пишет:

Эмоционально окрешено
Живо в песне все рисовано,
Живо, важно и чувствительно;
Плачет, плачет Ярославна,
Будто Горлица стнящая,
По любезном Святославиче,
Плачет, заставляя плакать нас... [4, с. 90]

Особой поэтичностью «Плач Ярославны» отличался и для А.С. Пушкина. Плач из «Слова о Полку Игореве» до настоящего времени не теряет своей актуальности. В 1989 г. Соловьев пишет «Ответ на “Плач Ярославны”» К.К. Случевскому, в котором говорит о вечности поэтических творений: Пускай Пергам давно во прахе, / Пусть мирно дремлет тихий Дон: / Все тот же ропот Андромахи, / И над Путивлем тот же стон» [4, с. 101].

Наряду с Соловьевым, Брюсов в 1912 г. создает стихотворение, посвященное силе вечного образа русской женщины, воплощенного в Ярославне:

Стародавней Ярославне тихий ропот струн.
Лик твой древний, лик твой светлый, как и прежде, юн;
Иль певец безвестный, мудрый, тот, кто Слово спел,
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?
Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты – Наташа, ты – и Лиза, и Татьяна – ты!
На стене ты плачешь утром... Как светла тоска!
И, крутясь, уносит слезы песня певца – в века! [Там же].

Для сравнения проанализируем сербскую народную песню «Смерть матери Юговичей». Начало соответствует канонам построения сербских народных песен Косовского цикла: песня начинается с устойчивой фразы «Правый Боже, чудо совершилось!». А.А. Ахматова достоверно передает сербский колорит в своем художественном переводе:

Юговичей мать взывает к Богу,
Просит дать орлиные зеницы
И широкие лебяжьи крылья,
Чтоб взлететь над Косовым ей полем
И увидеть Юговичей девять
И десятого Богдана Юга [1, с. 94].

Как мы можем заметить, сербская женщина обращается напрямую к Богу, чтобы обрести орлиные зеницы и широкие лебяжьи крылья. В отличие от матери Юговичей, Ярославна обращается изначально к природным явлениям.

Мы также можем вспомнить, что в «Слове о Полку Игореве» упоминается образ сокола, который присутствует и в анализируемом сербском тексте. Важно отметить, что мать Юговичей, в отличие от Ярославны, не находит утешения. Приехав на Косово поле, она

Видит девять Юговичей мертвых
И десятого Богдана Юга.
В головах у мертвых девять копий,
Девять соколов сидят на копьях,
Тут же девять скакунов ретивых,
Рядом с ними девять львов свирепых [Там же].

Здесь мы можем заметить центральное отличие в фабуле анализируемых произведений. В «Смерти о Полку Игореве» князь успевает выбраться из плена – в сербской песне мать теряет девять своих сыновей и мужа. Важно обратить внимание на то, что несмотря на большую трагедию, народный автор трижды повторяет «Не вопила мать и не рыдала».

Однако, плач в песне присутствует: плачут снохи, раздается клекот соколиный, стонут кони, кричат львы, но сердце матери остается железным. Анализируя сербскую литературу, необходимо указать на то, что именно народные эпические песни с косовской тематикой представляют собой лучшие образцы семейной и коллективной трагедии. Любопытно еще то, что в анализируемых выше произведениях именно в полночь появляется образ коня. Сопоставим два фрагмента. Первый:

«Коня в полночь Овлур свистнул за рекою, велит князю разуметь: князю Игорю не оставаться (в плену)! Игорь князь поскакал горностаем к (прибрежному) тростнику и белым гоголем на воду. Вскочил на борзого коня и соскочил с него серым волком» [4, с. 185]. Второй: «Конь не хочет ни пшеницы белой, / Ни воды студеной от Звечана, / Был Дамяном этот конь приучен / До полуночи овсом кормиться, / Ровно в полночь в дальний путь пускаться. / Конь скорбит о смерти господина, / Без которого домой вернулся» [1, с. 95].

«Смерть матери Юговичей» заканчивается прилетом двух зловещих воронов, в чьих клювах – рука юнака, а на руке – колечко золотое. Мать обращается к руке, называя ее яблочком, которое росло в материнских объятьях, но было сорвано на Косовом поле равнинном. Как можно заметить, данная часть песни переполнена яркими символами. Ахматова заканчивает перевод песни следующим четверостишием:

Мать печально головой поникла,
И от горя разорвалось сердце,
От печали по сынам родимым
И по старому Богдану Югу [1, с. 96].

Мы вполне разделяем точку зрения В. Бачовича, указывающего: «Мать Юговичей переносит все страдания (не физические, а душевные) подобно

170 ветхозаветному Иову. Песня, собранная В. Караджичем, которая очаровала Гетте, не является единственной сохранившейся. В одной из версий этой песни, которую В. Бован включил в “Антологию сербской народной поэзии Косова и Метохии”, мать в конце не умирает, а остается утешать девять снох, которые остались вдовами» [5, с. 74].

В приведенной версии история не закончена, открывается новая драматическая ситуация, но подобно Иову, мать с девятью вдовами не поступились своей верностью Богу. Рассматривая более распространенную версию В. Караджича, мы наблюдаем градацию усиления трагизма.

Вновь обратимся к В. Бачовичу, справедливо утверждающему: «Нет в сербской литературе более короткого поэтического текста с такой лирической чуткостью». Песню высоко оценили величайшие европейские философы и поэты, в числе которых И.-В. Гете, бр. Гримм, А.С. Пушкин, В. Копитар и мн. др. [5, с. 77].

Итак, на примере образов Ярославны и матери Юговичей выделен и рассмотрен традиционный принцип изображения русской и сербской женщин. Приведем точку зрения Д.С. Лихачева: «Этот памятник вечно свеж. Каждая эпоха находит в нем новое и свое. Это предназначение подлинных произведений искусства: они говорят новое новому, и они всегда современны» [3].

Народная песня «Смерть матери Юговичей» также повествует о всех сербских женщинах, страдающих во время войны. Т. Милованович подчеркивает, что мать Юговичей плачет о косовской трагедии и пострадавших сербских воинах: «Такие женщины, как мать Юговичей, создали этот народ [сербский – В.Г.]. Она – настоящая героиня, настоящая сербская мать» [6, с. 171].

Литература

1. Голоса поэтов. Стихи зарубежных поэтов в переводе Анны Ахматовой / Предисл. А. Тарковского. М.: Прогресс, 1956. – 176 с.
2. Лихачев Д.С. Слово о полку Игореве (Историко-литературный очерк) / АН СССР; Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.–Л.: АН СССР, 1950. 162 с.
3. Лихачев Д.С. Слово о походе Игоря Святославича // В кн.: «Слово о полку Игореве». Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Л., 1967 (el istocnik) <http://feb-web.ru/feb/slovo/trans/s67/s67-005-.htm> [дата обращения 10.02.2023].
4. Слово о полку Игореве / Вступ. ст. и подготовка древнерусского текста Д. Лихачева; Сост. и коммент. Л. Дмитриева. М.: Художественная литература, 1987. 222 с.
5. Баћовић В. Кулет мајке Југовића у српској народној епизи // Зборник радова Филозофског факултета. 2010, књ 40, С. 73–77.
6. Devrnja Zimmerman Zora. Serbian folk poetry: ancient legends, romantic songs. Kosovo Pub. Co., 1986. 343 с.

**THE POETICS OF THE IMAGE OF A WOMAN IN RUSSIAN
AND SERBIAN LITERATURE: “LAMENT OF YAROSLAVNA”
AND “DEATH OF THE MOTHER OF THE YUGOVICHS”**

In this paper, we propose to identify common patterns in the formation of the classical female image in Russian and Serbian literature, using the example of “Lament of Yaroslavna” and “Death of the mother of the Yugovichs”. The work provides a comparative analysis and draws attention to the poetic symbolism of the works.

Keywords: female image; symbolism; Lament of Yaroslavna; Serbian literature.

ПУТИ РУССКОГО ПРАВЕДНИКА И ИХ ДУХОВНЫЕ ПОИСКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА

Статья посвящена нравственно-философской и духовной проблематике цикла выдающегося русского писателя Н.С. Лескова о русских праведниках. В настоящей статье делается попытка осознать и выявить, в чем именно заключаются духовные поиски писателя и художественное значение цикла о русских праведниках.

Ключевые слова: Н.С. Лесков; русский праведник; нравственно-философская проблематика и поиски; нравственность; цикл; духовный путь героя.

Творчество Н.С. Лескова стало одной из самых важных и сложных страниц в истории русской литературы.

Он стал одним из тех писателей, кто, стремясь запечатлеть трагические переломы и веяния своего времени, во многом опередил его, а многие его произведения оказались устрашающе актуальными уже в двадцать первом веке.

Основу философской и духовной системы Лескова, главную тему его духовных поисков составляла идея самоотверженного служения людям, милосердия и сострадания к человеческим слабостям и порокам. Его внимание к глубинным основам русской жизни, героям-праведникам не ослабевало с течением времени. Огромный художественный дар Лескова, созданный писателем самобытный художественный мир, который он выстраивал по совершенно причудливым канонам, долгое время его современники не могли принять и оценить по достоинству. «Прозванным гением» называл Лескова в своем стихотворении 1928 года Игорь Северянин, и с этим его определением соглашаются многие сегодняшние исследователи.

Долгое время Лескова считали то просто сказителем, то талантливым рассказчиком, то словесным «конструктором» (отдавая должное его стилю), также о нем писали, как о непревзойденном «волшебнике слова».

Своеобразие творческого метода Лескова, его художественное новаторство прежде всего заключается в его поиске духовно-нравственного начала, во многом определяющего идейно-тематическое содержание творчества, его уникальную художественно-образную систему, а также независимую

писательскую позицию в различных общественных вопросах. Лесков был убежден в том, что книги должны «не только занять внимание читателя, но дать какое-нибудь доброе направление его мыслям» [7, с. 233].

Художник редкого мастерства и большого мужества, таланта, который соединял в себе лексические, и сюжетные открытия, писатель сумел выразить всю полноту национального характера. Лескова всегда, по его словам, «тяготила тяга знания родной земли» [7, с. 231], которая получила завершённое художественное выражение в создании объёмно-стереоскопической, порой мозаично пестрой картины жизни России. Писатель «насквозь русский», понимавший русского человека «в самую его глубь», воплотил в своих героях все главные особенности национального характера.

Ю.М. Нагибин писал, что «заслуга Лескова в том, что на Растеряеву улицу российской словесности он привел таких героев, как Туберозов, Ахилла, Флягин, Голован, Левша, как Тупейный художник или Доримедонт Рогожин – русский Дон-Кихот, – праведников и богатырей. Не видны были до Лескова эти русские самоцветы» [10, с. 100].

Сам писатель однажды признался в письме своему редактору С.Н. Шубинскому: «Я думаю заодно с теми, кому кажется, что все роды хороши, кроме скучного. Я люблю вопросы живые и напоминания характерные, веские и поучительные... Что интересно весело, приправлено во вкусе и имеет смысл, то и хорошо» [7, с. 351–352].

В цикле очерков «Русское общество в Париже» Лесков неожиданно признался: «Я смело, даже, может быть, дерзко думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь, и не ставлю себе этого ни в какую заслугу. Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе... Я с народом был свой человек» [5, с. 25], но, несмотря на это, как отмечает Л.А. Аннинский, «никакой громогласной, всеспасительной программы Лесков, в отличие от левых его противников, не знал. Никакой железной ортодоксии, в отличие от своих противников справа, не придерживался. Просто был здравомыслящ. Никому не спускал ни глупости, ни фанфаронства: ни левым, ни правым» [1, с. 8].

Праведники Лескова способны жертвовать собой: таков и Несмертельный Голован, невероятно сильный и мужественный человек, который в страшную эпидемию помогает людям и даже отрезает часть собственной ноги, тем самым забрав все человеческие страдания себе и остановив распространение ужасной болезни, что является настоящим чудом: кому-то, может быть, такой ход развития сюжета показался бы неправдоподобным, но в том и заключается своеобразие творчества Лескова, что грубая реальность соседствует у него с фантастической, почти сказочной действительностью, как это видно на примере повести «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе», где выведен архетип русского умельца, которому не

174 | страшно и крошечную блоху из стали подковать, а лесковская словесная игра как раз и придает сюжету сказочность, мифологичность; едкая сатира чередуется у Лескова с горечью, которая особенно заметна в рассказе «Инженеры-бессребреники»: Николай Фермор, один из главных действующих лиц рассказа (этот герой не выдуман Лесковым, такой человек существовал в действительности), талантливый молодой инженер, добросовестность которого отметил великий государь Николай I, не может разрешить свой внутренний конфликт, который заключается в том, что ему невыносимо быть слепым орудием в руках государственной власти, и поэтому он погибает, бросившись с корабля в море, так и не сумев найти соответствия своим идеалам в жестокой реальности.

Герои Лескова живут среди обычных людей (казалось бы, ничем особенным среди них не выделяясь), сталкиваются с житейскими неприятностями, – более того, писатель специально ставит их в самые непростые жизненные обстоятельства, которые осложняют их и без того сложный душевный мир, мешают естественному проявлению сущности каждого из этих героев: герой «Однодума» – сирота, который получил в наследство от родителей только небольшой дом, герой рассказа «Пигмей», потому что по своему положению на лестнице чинов и званий он занимает самое унижительное место, солдат Постников из «Человека на часах» вообще не имеет никаких прав и должен следовать приказаниям высшего начальства.

Лесков выводит проблему праведнического подвига на особый философский уровень, полагая, что основные принципы религиозной мысли стоят вровень с насущными задачами социальной жизни. Его «маленькие люди с просторными сердцами» не являются святыми, но их «теплые личности» верят в справедливость и делают все возможное для того, чтобы эта справедливость наступила, они улучшают жизнь вокруг себя. В статье «Два слова о редстокистах» он говорил «об оправдании живою, действенною верою, т. е. верою и делами»: «Нужны подвиги, подвиги благочестия, правды и добра, без которых не может жить в людях дух Христов, а без него суетны и тщетны и слова, и поклонения» [4, с. 5].

Особенность духовного пути праведников Лескова в том, что они принимают мир таким, каков он есть, они одинаково хорошо относятся ко всем людям, даже если эти люди совсем иной веры: например, в «Запечатленном ангеле» Марко, когда видит монаха Памву, подчеркивает, что «он – человек старой веры», а монах ему говорит, что все люди произошли от Христа и «он всех соберет».

Эту терпимость к событиям, миру и людям как особое свойство души русского праведника подмечает и Ю.А. Халфин, говоря о том, что, по сути, все «лучшие герои Лескова – очарованные странники», и главная их жизненная задача – проложить сквозь ухабы и тернии свою тропу» [11, с. 30–34].

Конечно, Лесков не был первым русским писателем, кто показал искателя правды, стремящегося к моральному совершенству, не сомневающегося в избранности своего пути, но при этом постоянно сворачивающегося с прямой дороги на иные, кривые тропы. Но, как пишет А.А. Горелов, эта самая избранность пути «не согласуется с их активностью и разрушается ею» [3, с. 5]: Иван Северьяныч Флягин – герой «Очарованного странника» – из бунтаря, одержимого греховными страстями, превращается в убежденного сединой старца и хочет пожертвовать собой ради счастья других людей.

Лесковские праведники одержимы тягой к справедливости, нетерпимы к любым проявлениям ханжества и непорядочности. Они не выслуживаются перед начальством, не ищут одобрения или похвалы, а стремятся к тихой и уединенной жизни. Эта аскетичность и житейская непритязательность, доходящая до полного смирения, характерна для многих героев писателя, которые, словно монахи, стремятся уйти от этого суетного мира, веря в то, что нужно жить на своем месте и оставаться верными своим принципам, и в этом заключается особенность не только их духовного пути, но и духовно-философская концепция самого Лескова.

Лесков создал особый тип героя, который теперь принято называть «лесковским»: это герой с особой внутренней самобытностью, который всю жизнь занимается самосовершенствованием, остается непоколебимым в своих принципах и умеет их отстоять.

Лесков хотел не столько приукрасить действительность, сколько «оправдать» русского человека, найти то «доброе и хорошее» в таинственных закромах русской души, чего не смог заметить «художественный глаз других писателей» [7, с. 4].

В трагедии духовного пути русского праведника писатель видел проявление человеческой разобщенности и равнодушия, когда все безучастны друг к другу (в письме к А.С. Суворину от 24 марта 1888 года Лесков пишет о том, что для России характерно «всеобщее и полное безучастие») [7, с. 114].

Самоотверженное добро, преодоление собственного эгоизма, понимание и соблюдение нравственного долга видятся Лескову единственным способом уничтожения «всеобщего и полного безучастия» [7, с. 400], а свою шкалу духовных и нравственных ценностей должен сформировать для себя сам человек, которому нужно стараться преодолевать собственные пороки, пытаться делать все для того, чтобы победить неустроенность, бедность жизни.

Именно в «сложном смятении своих страстей, причуд и настроений» искал Лесков смысл пути русского праведника и понимал, что этот путь неоднороден по своей сути, потому что он во многом строится на идеализме, максимализме, стремлении к свободе и в то же время способности подчинить свою волю течению обстоятельств.

Многие рассказы из цикла о праведниках, как отмечали исследователи творчества Лескова, носят мемуарно-документальный характер, поскольку писателю нужно было убедить своего читателя в том, что подобные люди существовали в действительности, а не являются плодом его художественной фантазии. Лесков ввел понятие «очеловеченной личности», и для него рождение такой личности возможно только тогда, когда, говоря строками Пушкина, «народы, распри позабыв, // В великую семью соединятся» (вспоминая стихотворение «Он между нами жил...»). В эту возможность соединения верил и сам Н.С. Лесков.

Писатель понимал, что духовный путь русского праведника так или иначе связан с познанием Господа Бога, и для писателя важным человеческим желанием является желание познать Господа Бога, уверовать в божественную благодать, о чем он пишет в повести «На краю света», центральной идеей которой становится мысль о «русском Боге»: «Я вам должен признаться, что я более всяких представлений о божестве люблю этого нашего русского бога, который творит себе обитель “за пазушкой”. Тут, что нам господа греки ни толкуй и как ни доказывай, что мы им обязаны тем, что и бога через них знаем, а не они нам его открыли; – не в их пышном византийстве мы обрели его и дыме каждений, а он у нас свой, притоманный и по-нашему, попросту, всюду ходит, и под банный полочек без ладана в душе хлада тонка проникнет, и за теплой пазухой голубком приборкается» [8, с. 348].

Средство спасения от всех невзгод Лесков видел, как это ни странно, в добре, которое должен по мере сил творить каждый человек: «Так всегда зло родит другое зло и побеждается только добром, которое, по слову евангелия, делает око и сердце наше чистыми» [6, с. 54]. В добре и «чистоте ока и сердца» заключается будущее счастье не только русского праведника, но и всего человечества – об этом Лесков размышляет и в «Очарованном страннике», и в «Запечатленном ангеле», и во многих других своих произведениях.

Писателя всегда волновало, в чем состоит истинный смысл пути русского праведника: Лесков верил в то, что для формирования общества «с человеческой душой» (такой эпитет для обозначения светлого будущего находит писатель в «Сказе о тульском косом Левше и о стальной блохе») важны «усилия отдельных лиц» [2, с. 232]. И образ русского праведника, к которому он возвращался на протяжении всей жизни, воплощает эту веру писателя в светлое будущее Отечества.

Смысл духовных поисков русского праведника (и самого писателя) заключен в непосредственном сердечном влечении и братской любви к людям, которые должны определять главные критерии нравственного поведения человека. Лесков считал, что только от самого человека зависит, какой будет его жизнь – духовно насыщенной или безнравственной, поэтому смысл пути

русского праведника он видел в том, чтобы дать людям надежду в их суровой, подчас беспросветной жизни. 177

Литература

1. Аннинский Л. А. Лесковское ожерелье. СПб.: Библиополис, 2012.
2. В мире Лескова: сб. статей. М.: Советский писатель, 1983.
3. Лесков Н.С. Рассказы и повести. Фергана: Кыргызстан, 1983.
4. Лесков Н.С. Два слова о редстокистах // Литературная газета. 1993. № 29 (21 июля).
5. Лесков Н.С. Русское общество в Париже. М.: Директ-Медиа, 2014.
6. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М.: Гослитиздат, 1956 – 1958; Т. 8.
7. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М.: Гослитиздат, 1956–1958; Т. 11.
8. Лесков Н.С. Собр. соч. в 12 т. Т. 2. М.: Правда, 1989; Т. 1.
9. Лесков Н.С. Собр. соч. в 12 т. Т. 2. М.: Правда, 1989; Т. 2.
10. Нагибин Ю. М. О Лескове // Нагибин Ю. Литературные раздумья. М.: Советская Россия, 1977.
11. Халфин Ю.А. Герой Лескова // Литература. 2007. № 14.

G. V. Merkulov

WAYS OF THE RUSSIAN RIGHTEOUS AND THEIR SPIRITUAL SEARCH IN THE WORK OF N.S. LESKOV

The article is devoted to the moral, philosophical and spiritual issues of the cycle of the outstanding Russian writer N.S. Leskov about the Russian righteous. In this article, an attempt is made to understand and reveal what exactly the writer's spiritual searches and the artistic significance of the cycle about the Russian righteous people are.

Keywords: N.S. Leskov; Russian righteous; moral and philosophical problems and searches; moral; cycle; spiritual path of the hero.

ХРИСТИАНСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА ПОЭТА В ЛИРИКЕ Я. П. ПОЛОНСКОГО

В статье рассматриваются особенности «христианизации» образа поэта в творчестве Я.П. Полонского. Данный образ формируется автором в связи с его личными религиозными убеждениями.

Ключевые слова: Яков Полонский; поэзия; лирика; образ поэта; романтизм; православие.

Яков Петрович Полонский (1819–1898) известен в истории русской литературы прежде всего как поэт «чистого искусства» – оригинальной эстетической школы, снискавшей значительную популярность в середине и второй половине девятнадцатого столетия. Представители данной школы использовали классические формы стихосложения, однако, в сущности, разрабатывали в них проблематику жанра психологической прозы, с тем лишь отличием, что область авторских ответов предлагалась «во всеобщем масштабе, с метафизических позиций» [2, с. 4]. Выступая против политизации всякого творчества, поэты особенно ярко акцентировали онтологическую тему «соотношения человека со всеединым метафизическим началом» [2, с. 4]. Интерес к глубинному, иррациональному во многом был определен философией Платона, Шеллинга, Шопенгауэра, Вл. Соловьева, в чьих трудах мистика гармонично подводилась под логико-гносеологическую базу. Стремление постичь тайны человеческой души и «надмирного» пространства, интуитивно угадывающегося в природе, способствовало развитию уникальной поэтической индивидуальности каждого «чистого» лирика. Дстойное место в их плеяде занимает Полонский, незаслуженно вытесненный на периферию отечественного литературоведения.

Несмотря на то, что становление мировоззрения поэта активно продолжалось и в студенческие годы, притом, разумеется, не сепарировано от входящих в молодежную моду увлечений нигилизмом, Яков Петрович сохранил себя убежденным православным христианином. Его лирические размышления о жизни, любви и смерти, о красоте момента и поиске свободы, опираются на фундамент евангельской системы ценностей, местами обретая молитвенную риторику. По мнению исследователя Федосеевой, «В качестве центральной темы в лирике Полонского, от самых ранних его стихотворений до самых

поздних, является совершенствование «внутреннего человека». Православие осмыслялось Полонским как путь к такому совершенствованию.» [9, с. 309] Подобное представление о самоценности духовного преображения не только не вступает в противоречие с каноническим богословием, но движется с ним в едином русле, а «всеединое метафизическое начало», столь привлекательное для создателей «чистого искусства», целиком ассоциируется с христианским Богом. Под воздействием русской религиозной традиции у Полонского также трансформируется образ человека-поэта, попытке интерпретации которого и будет посвящено наше исследование.

Для анализа данного образа мы рассмотрим следующие смысловые комплексы, включенные в его систему: а) Природа поэтического дара; б) Ключевые функции поэзии; в) Предназначение поэта: этика и эстетика.

Природа поэтического дара неоднозначна. Как точно выразила Ахматова: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» (1940) [1, с.31]. Дискуссия о происхождении этого «сора» ведется и по сей день. Что превалирует в «глаголе жгущем»: божественное или inferнальное? Внешнее (поэт – объект, которому «диктуют») или внутреннее (сам поэт выступает в роли субъекта-творца). В поисках источника литературного вдохновения Полонский не был оригиналом, традиционно (если не сказать тривиально) обнаруживая его в фигуре «музы», загадочной обитательницы Парнаса. Однако диалог с ней, развернутый в двух стихотворных «Письмах» (1870–1875 и 1877 гг.), весьма примечателен, потому как обнажает несостоятельность полуязыческого-полусветского восприятия поэзии. Снижая градус пафоса, установленного романтизмом, Полонский сознательно задает первому «Письму» шуточный тон: «Я нарочно голенища / Заказал себе повыше, / И когда иду с Парнаса, / То иду как можно тише, / Потому что под Парнасом / Завелась одна слободка, / Где всего славнее семга, / Сыр, шампанское и водка» [5, с. 98]. Вместо сурового Цербера в царстве, сотканном по античному образцу, лирическое «я» встречает бульдога-критика, разговор с которым частично отражает полемику «некрасовской школы» со школой «чистого искусства», обвиняемой в неясности содержания, элитарности, оторванности от проблем общества. Поэт отстаивает права личного Парнаса, ведь он «есть просто угол, / Где свобода обитает», где сочинитель расправляет плечи, удаляясь от «Ретроградов, нигилистов, / От властей литературных / И завистливых артистов» [5, с. 98]. Себя он понимает инструментом «старого настройщика» Аполлона, чья мирная работа раздражает агрессоров-бунтовщиков: «Если песнь, как барометр, / Вам не лжет на счет погоды, / Злитесь вы, зачем так верен / Этот градусник свободы» [5, с. 98]. Тем не менее, несмотря на пародийные черты сюжета, автор твердо уверен в истинности фебовых струн. Но во втором «Письме» позиция Полонского демонстрирует фундаментальность иного порядка, юношеские мечтания вытесняет взгляд духовно взрослеющего

180 | человека. «Волшебная малютка» муза, посылающая стихи, в действительности оказывается не мифическим существом, а частью души поэта: «Вечный твой Парнас, о муза, / Далек не тот, где боги / Наслаждались и ревниво / К бедным смертным были строги <...> И про римский Капитолий / От меня ж ты услышала / В день, когда я за урок свой / Получил четыре балла...» [5, с. 108]. Душа же, по рождению христианка, сообщает во внутреннем монологе православную истину: «Я молчал, – ты говорила: / “Нашу бедную Россию / Не стихи спасут, а вера / В Божий суд или в Мессию...”» [5, с. 114]. Претензия на статус русского Цицерона, характерная для тщеславия юности, терпит крах, не посмея конкурировать с силой небесной: «“О, вития! здесь не форум – / Здесь еще сердцам народа / Говорит вот этот гулкий / Звон церковный, да природа... / Здесь твое – quousque tandem¹⁷ / Будет речью неуместной, / И едва ль понятен будет / Стих твой – даже благовестный!”» Лишь русская православная вера, по мнению Полонского, способна «одушевить» мертвую музу, обратив светское развлечение – в инструмент служения: «С той поры, мужая сердцем, / Постигать я стал, о муза, / Что с тобой без этой веры / Нет законного союза...» [5, с. 114].

Говоря о «служении», или о функциях поэтического текста, следует упомянуть важный факт. Искусство поэзии у Полонского неразрывно связано с другим видом эстетической деятельности – музыкой. Поэт является новатором в жанре бытового романа, и именно романсы принесли ему известность. Так, стихотворение «Песня цыганки» (1853) стало «визитной карточкой» Якова Петровича, дошедшей до наших дней в качестве романа «Мой костер в тумане светит...». Очевидно, что романс – произведение синтетическое, поскольку изначально подразумевает наличие музыкального сопровождения и мастерства исполнителя. Подобная особенность ничуть не смущала Полонского. Обладая прекрасным голосом, поэт любил подавать свои сочинения в формате законченных песен и нередко исполнял их на прославленных «Пятницах» в Петербурге. По этой причине он уделял особое внимание мелодичности строки, тяготел к напевному стиху. Отсюда представление о поэте как о певце, чье высокое слово не декламируется, а прежде всего поется, обретает в творчестве Полонского буквальное значение:

«Чтобы песня моя разлилась как поток, / Ясной зорьки она дожидается: / Пусть не темная ночь, пусть горящий восток / Отражается в ней, отливается» [6, с. 156]. Стихотворение-песня – звук первозданной природы, сравнимый с потоком реки или утренней трелью птицы. Его задача отражать в себе красоту Божьего света во всей полноте красок. Лирическое «я» Полонского желает найти в себе силы сохранить эту льющуюся из души песню, вопреки внешним обстоятельствам, страхам, угрозам: «Пусть чиликают вольные

¹⁷ Начало знаменитой фразы из речи Цицерона: «Доколе, Кагилина, будешь ты злоупотреблять доверием нашим?»

птицы вокруг, / Сонный лес пусть проснется-нарядится, / И сова – пусть она не тревожит мой слух / И, слепая, подалее усядется» [6, с. 156]. Отождествление поэтической песни с водной стихией повторяется и в других произведениях поэта: «Мое сердце – родник, моя песня – волна, / Пропадая вдали, – разливается... / Под грозой – моя песня, как туча, темна, / На заре – в ней заря отражается» [7]. Подчеркнем, что вода в идейном мире Полонского выступает многозначительным символом. С одной стороны, она, в силу своих физических свойств, олицетворяет безграничную свободу, «неуловимость». С другой, ее поверхность, точно зеркало, объективно отражает реальность: и хорошее, и дурное. Между тем, вода питает каждое живое существо, жизнь без «родника» на земле невозможна. То же касается и поэзии, чьи функции «отражать и насыщать» стоят во главе угла: «Если ж вдруг вспыхнут искры нежданной любви / Или на сердце горе накопится – / В лоно песни моей льются слезы мои, / И волна уносить их торопится» [7]. Исходя из вышесказанного добавим, что «песни» Полонского семантически связаны между собой мотивом отзывчивости. Дар стиха измеряется талантом внимать зову бытия, откликаться на потребности читателя/слушателя в трансцендентальном. Поэтому и «песни» требуются разные: интенция их меняется в зависимости от аудитории: «Когда я был в неволе, / Я помню, голос мой / Пел о любви, о славе, / О воле золотой, / И узники вздыхали / В оковах за стеной» («Когда я был в неволе...», 1870) [6, с. 9]. Того, кто заключен во тьме и страданием искупает вину, поэт должен ободрять рассказом «о лучшей доле», о солнце нового дня, внушая надежду на конечное его достижение. Благодетельным господам чужды «тюремные» утешения, ведь они без труда вкушают прелести воли. Но в разнеженном теле гаснет совесть, и тут-то лира стихотворца обязана прервать нравственный «сон» ближнего, предупредив следующую стадию равнодушия – «смерть»: ««Теперь ты, брат, на воле, / Другие песни пой, – / Пой о цепях, о злобе, / О дикости людской, / Чтоб мы не задремали, / Внимая песне той»» [6, с. 9].

В социально-политическом дискурсе Яков Петрович никогда не был слепцом, напротив, смело поднимал гражданские темы и вставал на защиту маленького человека. «Быть чутким барометром современности, послушным эхом общественных настроений – так мыслил себе Полонский высокое назначение поэта...» [10]. Точка тотального расхождения с «некрасовцами» заключалась в выборе средств борьбы с торжествующим злом. Действенным методом перекроить общество Полонский считал «любовь, примиряющую даже врагов и соединяющую людей в единый братский круг» [10]. Принцип братства, характеризующий моральный кодекс Полонского, безусловно, не нов. Он восходит к древнейшему учению о братстве во Христе, ставшему впоследствии ядром русской национальной идеи: «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель – Христос, все же вы – братья» (Мф. 23: 8–10).

182 | Желание увидеть в «другом» (в т.ч. в коллеге по цеху) брата репродуцируется автором на лексическом уровне: «Мы оба поразим своим рассказом небо / Об этой злой земле, где брат мой просит хлеба» («Я ль первый отойду из мира в вечность – ты ли...», 1860) [7]. «Спишь ли ты, брат мой? <...> Встань, брат! / Из замка / Невидимой лютни / Воздушное пенье / Принес и унес свежий ветер» («Ночь в горах Шотландии», 1844) [7]. «Если спросят, с кем была ты, / Отвечай, что с братом!» («Вызов», 1844) [7]. «Бранит свободный твой изменник / И брат твой – пленный славянин» («Бранят», 1870–1885) [6, с. 401].

В продолжение библейских реминисценций выделим, что образ поэта у Полонского формируется антитезой «проповедник-нищий», очевидной еще в ранней лирике Якова Петровича. Значение антитезы раскрывается в контексте. Проповедник, альтернативный пушкинскому пророку, несет людям хлеб вечности (Слово), исполняя волю Бога. Его «муза» уже благословлена истинной верой. Сюжет стихотворения «Бэда-проповедник» (1841) не имеет отношения к житию реального богослова конца VII – начала VIII в. Бэды Достопочтенного, канонизированного католической и православной церковью Сурожской епархии. Имя святого, скорее всего, было использовано для маркировки особой праведности персонажа. Бэда – слепой старец, обманутый уставшим от дороги мальчиком-поводырем. Остановившись среди пустынных скал, странник принялся читать проповедь несуществующим пастухам, принимая звуки озера за шум толпы: «Из уст его бледных живую волной / Высокая речь потекла вдохновенно – / Без веры таких не бывает речей!.. / Казалось – слепцу в славе небо являлось; / Дрожащая к небу рука поднималась, / И слезы текли из потухших очей» [7]. Повествование о миссионере без паствы отсылает нас к Книге Пророка Исаии из Ветхого Завета: «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте пути Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему» (Библия Ис. 40: 3) «Приготовление путей» удается Бэде: проповедь набирает настолько великую силу, что сами скалы принимаются славить Господа: «от края до края: / “Аминь!” – ему грянули камни в ответ» [7]. В результате, подражая жанру притчи, автор приходит к выводу: никакое лукавство людское не властно, когда торжествует правда Христова. Нищий же – герой на перепутье. Он протягивает руку за духовным хлебом, балансируя между святостью и безумием. «В наш век таков иной поэт. / Утратив веру юных лет, / Как нищий старец изнурен, / Духовной пищи просит он. – / И все, что жизнь ему ни шлет, / Он с благодарностью берет – / И душу делит пополам / С такими ж нищими, как сам» («Нищий», 1847) [7]. Проблема повсеместной духовной нищеты компенсируется добродетелью – жадной делиться тем малым, что удалось собрать (вспомним принцип братства).

Поэт совмещает обе ипостаси проповедника-нищего: будучи «не от мира сего» вследствие Божьего гения, за пределами бумаги он является столь же

неисправимым рабом страстей, заблудшим идолопоклонником: «Полубезумен и тревожен, / С печатью скорби на челе, / В цепях я мнил, что рай возможен / Не в небесах, а на земле» («Кумир», 1844) [7]. Рефлексия Полонского в конце концов снова упрощается до формулы: существование вне Христа (в т. ч. творческое) = страдание. «Жизнь без Христа – случайный сон» [9, с. 309]. Избежать страдания помогает лишь намерение делать выбор в соответствии с евангельскими законами.

На закате лет, в 1891 году, автор публикует стихотворение-манифест, в котором провозглашает главное в предназначении поэта. Стилистика текста позволяет нам почувствовать «глубинного» Полонского, суммировавшего весь свой опыт пройденных дорог. Будто предвосхищая трагедию слома эпох, Яков Петрович наставляет будущего поэта честно и строго, что продиктовано формой повелительного наклонения глаголов в сильной позиции: «По торжищам влача тяжелый крест поэта, / У дикарей пощады не проси, – / Молчи и не зови их в скинию завета / И с ними жертв не приноси» [7]. Семантически перед нами перифраз Нагорной проповеди Иисуса: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф.7:6). Социум сравнивается с торжищем (рынком), пространством, где все покупается и продается, а принимающие правила рынка – с дикарями, приглашение которых в святая святых подвергается категорическому осуждению. Братство с лицемерами преступно для проповедника. «Будь правды жаждущих невольным отголоском, / Разнuzданных страстей не прославляй / И модной мишуры за золото под лоском / Блестящих рифм не выдавай» [7]. Чуткость «градусника свободы» по-прежнему сакральна для Полонского, однако теперь он осознает, что не всякая отзывчивость нравственна, как и не всякий зовущий достоин Слова. Правда Божья, которую обязан прославлять талант – антипод светских норм. Там, где бушуют страсти и модные забавы, априори не дышит Святой Дух: «И если чернь слепа, не жаждет и не просит, / И если свет – к злу равнодушный свет / Надменно, как трофей, свои оковы носит, – / Знай, что для них поэта нет...» [7]. Править нравы участников «торжища» поздно – заявляет лирическое «я», они добровольно выбрали кандалы порока. Потому единственно допустимый для стихотворца поступок – удалиться.

Подводя итоги, мы скажем следующее: образ поэта в представлении Полонского проходит выраженную де-романтизацию с опорой на православию как на идейную доминанту. Поэзия в этом случае не может быть отделима от человеческого начала ее транслятора, разрываемого борьбой добра и зла. Источником зла полагается действие вне Евангелия, порок, инициированный сведением смысла бытия к практическим задачам. Под добром Полонский понимает тот вектор развития личности, который

184 | приводит к духовному очищению, рождению человека Нового Завета, преобразующего конфликтную реальность инструментами любви. Долг поэта, преодолевая колебания тленного и вечного внутри себя, обратить творчество на служение Богу, а следовательно, и людям, тоскующим по живому слову.

Литература

1. Бельская Л. Л. «Стихи из ничего растут» (Поэты XX века о своем творчестве) / Л. Л. Бельская // Русская речь. – 2016. – № 1. – С. 30–35. – EDN VSZVKJ.
2. Гапоненко П.А. Поэзия «чистого искусства» (традиции и новаторство): специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Гапоненко Петр Адамович. – Орел, 2011. – 47 с. – EDN ZOHVXJ.
3. Ильин В. В. «Волшебный фонарь» Якова Полонского / В. В. Ильин // Я.П. Полонский: творчество, судьба, эпоха: Посвящается 195-летию со дня рождения поэта, Рязань, 27–29 мая 2015 года. – Рязань: Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина, 2015. – С. 160–169. – EDN TNWOGV.
4. Морозова С. Н. Жанр романа в творчестве Я. П. Полонского: соотношение романтического и реалистического // известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. 2010. № 15 (19). С. 36–39.
5. Одоевский В.Ф. Из записной книжки // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века; В 2-х т. М., 1974. т. 2. С. 178.
6. Полонский Я.П. Полное собрание стихотворений в 5 т. – СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1896.
7. Полонский Я.П. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1981.
8. Степина М.Ю. Яков Петрович Полонский глазами современников / М. Ю. Степина // Спасский вестник. – 2011. – № 19. – С. 124–129. – EDN TVXTVV.
9. Федосеева Т.В. КРЕЩЕНИЕ РУСИ И ПРАВОСЛАВИЕ В ЦЕННОСТНОМ МИРЕ Я.П.ПОЛОНСКОГО // Ученые записки НовГУ. 2021. № 3 (36). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kreschenie-rusi-i-pravoslavie-v-tsennostnom-mire-ya-p-polonskogo> (дата обращения: 03.01.2023).
10. Чапышкин В.А. Мемуарная проза Я.П. Полонского в школе // Фестиваль «Русская словесность», 21–24 нояб. 1995 г. – Рязань, 1995. – Ч. 1. – С. 26–27.
11. Щетинина В. А. Особенности жанра романа на примере творчества Якова Петровича Полонского / В. А. Щетинина // Русский язык и литература в мультикультурном пространстве: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Комсомольск-на-Амуре, 30–31 марта 2017 года. Том Часть 1. – Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет, 2017. – С. 135–138. – EDN YPXGKB.

**CHRISTIAN PERCEPTION OF THE POET'S IMAGE
IN THE LYRICS OF Ya. P. POLONSKY**

The article highlights the features of the «Christianization» of the poet's image in the works of Ya.P. Polonsky. This image is formed by the author due to his personal religious beliefs.

Keywords: Polonsky; poetry; lyrics; poet's image, romanticism; Orthodoxy.

НРАВСТВЕННОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ДОСТОЕВСКОГО И Л. АНДРЕЕВА

В статье рассматриваются мотив внутреннего сопротивления личности, его реализация и сопоставление в произведениях двух авторов-экзистенциалистов, а также связь с «кризисным сознанием».

Ключевые слова: нравственное сопротивление, кризисная ситуация, воскресение, экзистенциальная бездна, борьба.

Достоевский и Андреев – одни из наиболее значимых авторов, в чьих произведениях главным объектом анализа становится внутренний мир человека. Порождения турбулентного мира, они сходным образом чувствовали человека эпохи, хотя и по-разному мыслили его, возможно, во многом потому, что Достоевский все же не был «сыном» конца века, в то время как жизнь и творчество Андреева выпали именно на излом эпохи. На основании одной из наиболее ярких общих черт – особого интереса к кризисным ситуациям, когда обнажается сокровенное в человеческой душе, сложное и часто пугающее, – и выделяется мотив нравственного сопротивления личности, результатом которого может стать воскресение, то есть спасение души и индивидуальности, или же падение человека, его нравственное умирание, экзистенциальная бездна. В способе разрешения ситуации внутреннего борения в кризисные моменты – принципиальное различие в творчестве авторов, основанное на авторском осмыслении природы человека, «пограничных» ситуаций, психологии.

Мотив нравственного сопротивления личности в творчестве Андреева связан с вопросом о самой вере, сложном и неоднозначном. Требующий отдельного анализа, для нас он интересен, прежде всего, особым характером художественного бытования: для Андреева вера – всегда вопрошение, требование ответа, причем неудовлетворенное, словное ожидающее провидения, экзальтации, которая так и не наступает. Кажется, что сама фигура Бога оправдана одной только необходимостью адресности авторского «за что?»; закономерно, что Андреев Бога не хвалит, не прославляет. Такой характер религиозности очень самобытен, при этом объясним: кризис доверия к Богу есть кризис доверия к жизни вообще. К жизни пугающей, непостоянной, где

ничто не получает объяснения. Отсутствие ответа, громкая тишина, тотальная неразрешенность – определяющие мотивы рассказа «Молчание».

Если героям Достоевского страшно остаться без Бога, они находятся в состоянии постоянного предчувствия оставленности, пугающей их (даже самых отъявленных грешников), героям Андреева свойственно состояние «страшной свободы», происходящей от извечного хаоса, невозможного к упразднению, потому что свобода и необходимость антонимичны для писателя. Для художественного пространства Андреева возможна и справедлива констатация мира как мира, где «Бог умер», поэтому отчаяние человека в мире без Абсолюта (Бога) не получает разрешения, а скорее приобретает черты последнего протеста, безысходного и агонистического. Муки человека, ищущего ответа, истины, объяснения в ситуации богооставленности, бесплодны.

Умирание человека у Л. Андреева происходит при жизни, когда герой оказывается на краю экзистенциальной бездны и, находясь в ситуации внутреннего борения, склоняется к нравственному падению. Если же Бог все-таки утверждается, то человек Андреева изначально живет в мире, где «много богов, но нет единого вечного бога», значит, для него нет безусловной нравственной опоры, однако далеко не всегда в его жизни отсутствует поклонение. В этом смысле особый интерес в силу наибольшей выраженности идеи представляет собой отец Игнатий.

Принято считать, что священник – посредник между Богом и мирским человеком. Безусловно, такие люди не безгрешны, однако закономерно, что их борьба с грехом, усмирение плоти если и не неустанны, то усердны и основываются на идее спасения души. Отец Игнатий же «не мог уберечь от греха свою же плоть», при этом ненавидел грешников. В этом – первое и одно из важнейших тотальных противоречий, несоответствий. О переживаниях священника читаем: «злая ненависть поднялась в душе... и гнев против дочери». В душе его нет Бога, а значит, нет абсолютной опоры. В таком случае, непонятна природа его богослужения: она приобретает механические черты, обезличивается и утрачивает суть.

Заметим, что мотив отсутствия Бога (а вернее сказать, неприсутствия), его молчания проявляет себя с самого начала произведения, хотя большее свое развитие получает в кульминации и финале рассказа. В первую очередь, этот мотив заявляется на символическом уровне: дочь отца Игнатия носит имя Вера, и в определенный момент Вера замолкает («Вера молчала»). Безверие поглощает преимущественно главного героя, священника, хотя нельзя не заметить и его влияние в силу эманирования собственных чувств на других героев: мать Веры «хотела сказать «Прощай, Вера!»», но так и не смогла, замолчала вместо этого сама. О неприсутствии Бога косвенно свидетельствует замечание Игнатия о дочери (характеризующее на самом деле его) «она Бога забыла» или озлобленное и отчаянное «Любви у нее не было»,

188 | потому что «Бог есть любовь» [1 Ин. 4: 7–8]. Разговор с Богом, обращение к нему – всегда поиск истины, попытка получить ответ, разрешить ситуацию, захватившую душу, и главный герой с Богом не говорит. Автор подчеркивает, что ему (герою) приходилось говорить много и с большим количеством людей, но никогда о главном и волнующем его, «о чем он размышлял каждую ночь: отчего умерла Вера?» Наконец, этот мотив реализуется и на уровне организации текста посредством использования синтаксического повтора. Неоднократно повторяется – как одно из наиболее важных – предложение: «И ответом ему было молчание» (или даже больший фрагмент: ««Скажи!» И ответом ему было молчание») [1, с. 3].

Особого внимания требует фрагмент похода Игнатия на кладбище в послеобеденное время. Его стоит воспринимать в равной степени и сюжетно, и символически. Мотив молчания здесь получает наибольшее свое развитие. Оно приближается, увеличивается и вместе с тем приближает героя и читателя к уже очевидному пониманию богооставленности. В первую очередь, душевная смута, тотальная неопределенность выражается через образы окружающей среды, природы: день, описанный как тихий, жаркий и безлюдный, называется «освященной ночью», то есть от полудня остается только оболочка, эфемерный и непрочный образ, не вызывающий доверия. Второй требующий внимания мотив и символ – тропа, узкая дорожка. Это путь о. Игнатия к Вере, ее могиле, то есть путь к мертвой, навсегда молчащей вере. «Долго пришлось путаться в узеньких тропинках», «теряет дорогу» и, наконец, кульминационное «Заблудился!», произнесенное отцом с потерянной усмешкой – не о простом поиске могильной плиты, а скорее о последней попытке убежать тишины, найти основание веры, давно утраченное, услышать Бога, обрести истину, ответ, покой. Однако Андреев, мастерски описывая этот застывший, удушательный, омертвевший полдень, дает метафорический, но твердый и однозначный ответ: Бог молчит и говорить больше не хочет. Игнатий почувствовал, как в него «вливается что-то могильно-холодное и студит мозг...», «говорит... долгим молчанием», «от молчания... поднялась дикая буря» [1, с. 3]. Нет сомнений, что это молчание – именно молчание Божественное, оно приобретает черты демонстративные, презрительные и пугающие смертельно (страшнее «вставшего из гроба мертвеца» с этого кладбища). В этот момент молчание заполняет мир вокруг Игнатия, замыкается долго подступавшее к нему кольцо не тишины, но молчания, и теперь понятно, что с молчанием Бога, молчит и мир, а Бог больше не хочет человека, он отвернулся от человека. Отсюда можно выделить два момента, когда герой оказывается в некоторой пограничной ситуации и когда проявляет себя мотив нравственного сопротивления личности. Первый из них – непроизнесенное проклятие. Важно заметить, что мысль о проклятии направлена на собственную дочь, отягощает же ситуацию факт того, что угроза проклятия произносится священником.

Еще живой Вере отец, указывая на ее неблагодарность, произносит: «Разве я проклял тебя, послушницу?» [1, с. 1]. Это свидетельствует о том, что сознание священника, отравленное обидой и уязвленным Я, давно содержит в себе мысль о проклятии, некоей мести самому дорогому человеку. И переломным становится момент монолога Игнатия после смерти дочери, направленный не столько на жену, сколько внутрь себя и к обезличенному богу. После череды оскорблений, священник произносит: «В гробу проклясть бы тебя...» [1, с. 1]. И вновь – только высказанное желание, некоторая крайняя мера, но не реализованное действие: проклятия не происходит. Однако мы понимаем, ситуация нравственного сопротивления героя все же заканчивается падением: оказавшись на краю экзистенциальной бездны, герой совершает шаг вперед, встает на путь необратимости. Об этом косвенно свидетельствует обстановка в самом фрагменте: едва ли можно сказать, что пришла в чувства Ольга Степановна, от мезонина вяло теперь «чем-то нежилым и заброшенным», даже предметы обрели запах «непрерывного тления», темно стало в комнате, потому что ее покинул и без того слабый источник света, Луна, будто по достижении о. Игнатием некоей точки невозврата (а у Андреева, в отличие от Достоевского, это именно момент, невозможный к обращению, отмене) началось всепоглощающее отмирание. Подтверждением и кульминацией этого становится момент второй пограничной для человеческой личности ситуации – фрагмент на кладбище. Таким образом, оказываясь в ситуации нравственного борения, герой Андреева склоняется к экзистенциальной бездне, на него обрушивается безмолвие мира, страшная действительность без Абсолюта и возможности изменений, возврата.

Особым образом мотив нравственного сопротивления личности реализуется в произведении «Бездна» – через тему виктимизации [7], безумия и вовлечения, безапелляционного и категорического. Атмосфера страшного и ужасающего нарастает в произведении постепенно, становясь очевиднее и явственнее (Андреев вновь прибегает к описаниям природы, символам и символике цвета). Анализ рассказа и действий Немовецкого требует особого подхода: бихевиористического и психоаналитического.

В первую очередь, виктимизация и насилие – проявление социального невроза, деструктивное, аморальное поведение человека внутри социальной системы. Обратимся к работе Э. Фромма «Анатомия человеческой деструктивности», посвященной разработке проблем агрессии и насилия. Фромм предлагает «внимательно рассмотреть индивидуальное и массовое поведение», понимая детерминированность человека и неотрывность его от элемента «массовости» [11]. По замечанию психоаналитика, «стержнем мотивационной сферы человека являются страсти – на рациональном и иррациональном уровне». Безумие, жестокость, травля, насилие и другие проявления социальной деструкции раскрываются именно в условиях коллективности.

190 | Подтверждение тому находим в случаях массовых убийств, насилия мирного населения солдатами на войне, разбоя или коллективного мародерства (одно из самых известных, прецедентных проявлений – две волны мародерства в Чернобыльской Зоне отчуждения). Все это исчерпывается простой формулой: «Безумие заразительно». То состояние, в котором оказывается Немовецкий, представляет собой совокупность личностного психического устройства и склада и социальной детерминации, подавить которую герой оказался неспособным. Заразительной здесь оказалась та самая «бездна», нахождение в которой стало в глазах Немовецкого легитимным, разрешенным, что все же означает наличие определенных границ. Теперь однако эти границы оказываются очерченными лишь страхом, что полностью деморализует героя: «будет почему-то хорошо, если она еще долго не проснется», «его испугало, что она может проснуться» [1, с. 4].

Мотив нравственного сопротивления здесь реализуется так же и через тему страха, ужаса. Сергей Петрович перед самоубийством вдруг вспомнил мать и отца, и от образов их в воспоминаниях в нем проявили себя чувства, казалось бы, полярные – «и ужаснулся и умилился». Это – то живое, человеческое, что может явиться пусть и последним проблеском в сознании, но проблеском светлым. Ужас же Немовецкого (говоря не о боязни и даже трусости во время встречи с бандитами) – ужас самого себя и бездны, сколь устрашающей, столь и притягательной: «все это было... страшно, непонятно и дико», чувствовал «перед собой какую-то бездну, темную, страшную, притягивающую», «огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну». Проблеск Сергея Петровича на время вернул его к сознательности, самой жизни; то нечто, «озарившее» сознание Немовецкого, только повлекло его падение, поглотило экзистенциальной бездной.

Характерны и «терзания» главного героя. Местами им почти готов поверить читатель, однако им не верит и сам герой: «Он умолял, грозил, говорил, что убьет себя...»; «вскочил и отрывисто крикнул: «Помогите! – И звук был лживый, как будто нарочно»; от человеческого герой сохранил только «одну способность лгать». В ситуации внутреннего борения Немовецкий искренен, пожалуй, только в своем безумии: он улыбался «хитрой усмешкой безумного», нечеловечески, «с страстной жестокостью» терял последние проблески рассудка и все человеческое.

Здесь для изображения inferнальной бездны Андреевым используется смена высокой художественности описаний, лиричности прямотой, натуралистичностью и анатомичностью.

По выражению Соколова, даже «для самого великого грешника Достоевский всегда оставляет возможность искупления и спасения». Падение человека в мире Достоевского – это не экзистенциальная бездна, не достижение точки невозврата, а этап на пути совершенствования через греховность (концепт

православия), пути изменений, когда в отказе от страстей человек приходит к обретению себя и перспективы спасения, к возврату к Богу.

По Достоевскому, страшны не вера или безверие (или недостаточность их, или сомнения верующего), а то, какие выводы способен сделать человек в своей вере (атеизм – в сущности тоже вера, только в отсутствие Бога), то, что человек готов сделать объектом веры и поклонения, и то, к каким последствиям это неизбежно приводит. Внутреннее сопротивление личности Родиона Раскольникова – один из наиболее ярких примеров реализации мотива, где явны моменты турбулентности, колебания человека, находящегося на краю инфернальной бездны.

Рассмотрим фрагмент реализации мотива, требующих евангельского прочтения – встречу Родиона с Соней. Этот эпизод стоит анализировать, в первую очередь, в аспекте христианской аксиологии. Раскольников встретил Соню на неделе апостола Фомы, и это неслучайно. Апостол Фома – фигура сомневающегося. Фома не верил в воскресение Спасителя, пока Тот не вложил его рук в ребра Свои, на что Христос сказал: «Блаженны не видевшие и уверовавшие». Итак, Раскольников – тот же сомневающийся. Хотя от истинной веры он все еще далек, так как поверить в не видимое – вера, но поверить в то, что увидел – лишь знание. Тем не менее, важно, что сомневающийся в неделю Фомы встретил Соню. В ее образе угадывается праведница Товифа, воскрешенная Христом. И евангельское прочтение здесь становится явным: воскресение Сони произойдет от Христа и через другого (Раскольникова), а другой воскреснет через Соню. То есть разрешение душевных сомнений Раскольникова может произойти через воскресение и исцеление, где Соня – обязательный посредник (идея о спасении одного через другого). Исцеление подобного рода носит конечный характер, поскольку Христос в исцелении расслабленного сказал ему: «Вот, ты выздоровел; не грехи больше» [Иоанн: 5; 14]. Так, мотив нравственного сопротивления заявляется на символическом уровне, требующем евангельского прочтения.

В романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», ставшего во многом переходным для творчества писателя, нравственное сопротивление личности наиболее явное проявление имеет в мотиве отцовского проклятия.

Самая драматичная сцена произведения – сцена проклятия – поэтапно демонстрирует нравственное сопротивление. Мы уже знаем о причине: нечестный поступок дочери, оскорбивший и ранивший отца. Поводом же для осуществления родительского проклятия становятся обнаженные чувства или, сказать точнее, их свидетельство: из кармана отца выпадает потерянный медальон с образом дочери, который он нашел и бережно хранил, мысленно обращаясь к ней. После слов Анны Андреевны «так ты ее еще любишь!» Николай Сергеевич приходит в ярость, топчет медальон и проклинает дочь: «Навеки, навеки будь проклята мною!» Однако уже в следующее мгнове-

192 | ние он зарыдал, став «слабее ребенка»: начал покрывать «бесчисленными поцелуями портрет, который за минуту назад топтал ногами. Казалось, вся нежность, вся любовь его к дочери, так долго в нем сдержанная, стремилась теперь вырваться наружу с неудержимой силой и силой порыва разбивала все существо его». В этом сожалении о проклятии, в уже нескрываемой демонстрации преданной любви, невозможной к утрате или отказу от нее, слабости чувств, искреннем порыве – нравственное сопротивление, где обида и задетые чувства воплотились в гордыне, не позволяющей отцу до определенного времени простить родную дочь. Однако эта гордыня, любви противопоставленная, существовала вместе с этим чувством в душе Николая Сергеевича одновременно. Непрерывная борьба их не привела к утрате любви и не могла привести.

Похожую реализацию мотива мы обнаружили в рассказе Андреева «Молчание». Важно заметить, что, несмотря на то, что в рассказе Андреева проклятия не происходит, проклятыми (то есть богооставленными) оказываются именно герои его произведения. В сердце о. Игнатия было недостаточно любви, и поэтому даже при невербализованном, неосуществленном и не наделенном силой проклятия Игнатий не получает ответа, оставленный в вечном молчании и в ситуации тотальной неразрешенности. Любовь же Ихменева как высшее нравственное начало позволяет говорить о потенции возврата – прощения, благословения и единства с Богом. Проклятие Наташи отцом сменяется раскаянием, потому что герой проходит путь развития, преодолевания дистанции, нравственного сопротивления. Сама гордыня отца нуждалась в преодолении, и это стало возможно благодаря любви. Чувство любви оказывается у Достоевского не только сильнее, но больше и сокровеннее. Мы узнаем, что Ихменев, даже отрекшись от дочери, благословлял ее каждый вечер.

Мир героев Л. Андреева – пространство без Абсолюта, это мир недостаточной или лже-веры, мир героев Достоевского богооставленным не бывает, даже если вера утрачена, возвращение к ней возможно путем духовной работы, аскезы и борьбы.

Для героев обоих авторов характерна установка: если нельзя изменить мира, то в попытках этих можно перевернуть и извратить его, потому что, думается, в измененном виде он не будет приносить столько боли. Если у героя нет надежды найти спасение в мире (или вере), он ищет его в отчаянии.

Для эгоистического сознания (признаваемого как Достоевским, так и Андреевым) характерно возникновение двойственных чувств и мыслей, которые, в свою очередь, формируют и неоднозначные, двойственные поступки. Достоевский определял «двойные мысли» как проявления того, что «дьявол с богом борется», Андреев – как естественное проявление природного иррационального в человеке. Так или иначе, эта внутренняя

Литература

1. Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1990–1996.
2. Анненский И.Ф. Искусство Андреева. // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М., 1979. – С. 149–151.
3. Ашимбаева Н. Т. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб.: Серебряный век, 1996. – № 6. – С. 162–189.
4. Бездна. Комментарии. Библиотека. Леонид Андреев [Электронный ресурс]. – 2007. – URL: <http://andreev.org.ru/biblio/Komments/k%20bezdn.html> (дата обращения 28.04.2022).
5. Беззубов В. И. Леонид Андреев и Достоевский // Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXVI: Литературоведение. – Тарту. – 1975. – 110 с.
6. Васильчикова Т. Н., Алмакаева И. А. К проблеме мотивации поведения персонажа в свете этики христианства (по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы») // Вектор науки ТГУ. – Тольятти: Тольяттинский государственный университет. – 2013. – № 3. – С. 313–316.
7. Дмитрий Быков (теле-эфир) // «Дождь», 12 сентября 2015 года. – URL: <https://ru-bykov.livejournal.com/2174001.html> (дата обращения 10.04.2022).
8. Курляндская Г. Б. Рассказ Андреева «Тьма» и «Записки из подполья» Достоевского / Г. Б. Курляндская // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. – Курск. – 1983. – С. 26–34.
9. Федор Достоевский. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом Собрание сочинений. Л.: Наука, 1991. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1199/p.1/index.html> [дата обращения: 20.11.2022].
10. Ясенский С. Ю. Искусство психологического анализа в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Андреева / С. Ю. Ясенский // Достоевский: Материалы и исследования. СПб. – 1994. – С. 156–187.
11. Fromm E. The anatomy of human destructiveness / Erich Fromm // New York : Holt, Rinehart and Winston. – 1973. – 521 p.

Y. V. Petryaeva

MORAL RESISTANCE OF THE INDIVIDUAL IN THE PROSE OF L. ANDREEV AND F. DOSTOEVSKY

The article examines the motive of the inner resistance of the personality, its realization and comparison in the works of two existentialist authors, as well as the connection with the «crisis consciousness».

Keywords: moral resistance, crisis situation, resurrection, existential abyss, struggle.

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ ДАНТЕ «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» И ПОВЕСТИ Ю. ВОЗНЕСЕНСКОЙ «МОИ ПОСМЕРТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ»

В статье рассматривается влияние христианской литургической традиции на художественную литературу духовного содержания на примере произведений, затрагивающих тему жизни после смерти – «Божественной комедии» Данте и повести «Мои посмертные приключения» Ю. Вознесенской. Тема тайны загробной участи души в этих произведениях переплетается с литургической тайной – тайной Евхаристии. Влияние богослужебной традиции на рассматриваемые произведения выявляется как на вербальном, так и на невербальном (образном) уровне.

Ключевые слова: литургические мотивы; духовное содержание литературы; западная христианская традиция; православная традиция; Евхаристия.

Литургические мотивы – одни из ключевых мотивов художественных произведений, имеющих духовное содержание. Под литургическими мотивами мы понимаем отражение структуры и/или содержания богослужения в литературе, как религиозной по преимуществу, так и условно «светской» с явным христианским содержанием.

Литургия – центр жизни как православного христианина, так и католика. Для западной христианской традиции, несомненно, важно учение святого Августина, который говорил: «Твоя премудрость могла бы сотворить, могла бы создать для человека еще более чудные цветы на нивах, но Твою любовь Ты исчерпал до конца в Божественной литургии» [8]. Из православной отечественной традиции можно привести цитату святого праведного Иоанна Кронштадтского: «Чудная, величественная, божественная на земле служба – литургия» [1, с. 9].

Литургическое начало проявилось в западноевропейской средневековой литературе, прежде всего, в жанре городской мистерии: «Средневековая драма развилась... в... храме, в связи с богослужением. Самое название средневековых драм – мистерии указывает на такое начало: *misterium* или *minislerium* значит служба, церковный обряд. Служба и церковные обряды,

обставленные разнообразными драматическими действиями, появляются с самого начала церкви» [4, с. 518]. На влияние мистерий на творчество Данте указывает, например, эпизод «Божественной комедии» – прохождение мистической процессии в Чистилище, которое наблюдает герой.

Литургические тексты, встречающиеся в «Божественной комедии», можно разделить на два вида: восходящие к Священному Писанию (например, Заповеди Блаженства) или исключительно к церковному Преданию (гимн «Агнец Божий и т.д.).

О влиянии мистерий – и шире – католической литургической традиции – на творчество Данте говорил Георгий Чистяков: «В «Чистилище» у Данте во множестве присутствуют латинские литургические тексты. Первый из них – «In exitu Israel» – «Когда выходил Израиль» из Египта... «путешествие души из страны греха к свободе и изображается в «Чистилище», во второй части «Божественной комедии»» [5, с. 67].

Еще один пример влияния литургической традиции, обнаруживаемый в «Чистилище», – это цитирование Заповедей Блаженства:

*Noi montavam, già partiti di linci,
e 'Beati misericordes!' fue cantato retro*
(Уже мы подымались, и «Beati
Misericordes!» пелось нам вослед);
(Purg. XV: 38)

*E ventarmi nel viso e dir: 'Beati
pacifici, che son sanz' ira mala!'.
(«Beati, – чей-то голос возгласил, –
Pacifici, в ком нет дурного гнева!»).*
(Purg. XVII: 68)

Заповеди Блаженства – лейтмотив «Чистилища»: «Все тридцать три песни «Чистилища», как внутренний стержень, пронизывает один евангельский текст... – Заповеди Блаженства... Этот текст... на Западе включается в богослужение не часто... скорее всего, здесь проявляется влияние на Данте святого Франциска, который в своих «Увещательных словах» («Admonitiones») неоднократно обращается к «Блаженствам»» [5, с. 203]. Согласно западнохристианским представлениям, Чистилище – это промежуточное место обитания душ, судьба которых еще не определена. Следовательно, соблюдение заповедей для них так же важно, как для живых людей.

Наиболее интересный пример влияния литургической традиции в «Божественной комедии» – это не просто цитирование, а поэтическое переложение молитвы «Отче наш» на итальянском языке. (Purg. XI: 1–22) Как и любое поэтическое переложение, оно несет в себе дополнительные, авторские смыслы:

*O Padre nostro, che ne' cieli stai,
non circunscritto, ma per più amore
ch' ai primi effetti di là sù tu hai*

*(И наш отец, на небесах царящий,
Не замкнутый, но первенцам своим
Благоволение прежде всех дарящий);*

(Purg. XI: 1)

*Vegna ver' noi la pace del tuo regno,
ché noi ad essa non potem da noi,
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno*
(Да снидет к нам покой твоей державы,
Затем что сам найти дорогу к ней
Бессилен разум самый величавый).

(Purg. XI: 10)

Каждое слово Данте тщательно подбирал: «Ingegno – это ... нечто большее, чем разум. Это то, что дано человеку от Бога, то, что вложено в человека Богом с самого рождения» [5, с. 155].

Остановимся подробнее на прощении

*Come del suo voler li angeli tuoi
fan sacrificio a te, cantando osanna,
così facciano li uomini de' suoi*
(Как, волею пожертвовав своей,
К тебе взывают ангелы «Осанна»,
Так на земле да будет у людей).

(Purg. XI: 12)

Во-первых, здесь явно просматривается текст молитвы, текст – первооснова: «... вот еще одна терцина, в которой вы тоже легко узнаете прощение из молитвы «Отче наш»: «Да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли»» [5, с. 155].

Во-вторых, эти строки содержат в себе менее явную, однако заметную взору христианина реминисценцию: «К тебе взывают ангелы «Осанна», Так на земле да будет у людей» – «Sanctus, Sanctus, Sanctus, / Dominus Deus Sabaoth. / Pleni sunt caeli et terra gloria tua. / Hosanna in excelsis. / Benedictus qui venit in nomine Domini. / Hosanna in excelsis» («Свят, Свят, Свят, / Господь Бог Саваоф. / Полны небеса и земля славы Твоей. / Осанна в вышних. / Благословен грядущий во имя Господне. / Осанна в вышних»). Это часть Евхаристического канона – центральной части Литургии (мессы): «... все поют или говорят древний гимн, который приобщает нас к хвале, воздаваемой Богу серафимами и всеми небесными творениями» [9]. В этот момент совершается главное христианское Таинство: «священник простирает руки над принесенными дарами и призывает на них Святого Духа, чтобы они стали Телом и Кровью Христа. Все встают на колени, поклоняясь тайне Бога, претворяющего хлеб и вино в истинное Тело и Кровь Христа» [9]. Итак, уже в «Чистилище» автор напоминает путешественнику вместе с ним читателю о самом главном для христианина – о соединении со Христом, которое описывается уже в части «Рай».

В части «Рай» также содержатся отсылки к литургическим текстам: «В конце IX песни Данте слышит пение «Te Deum laudamus» («Тебе Бога хвалим»)… В XXI песни раздается «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу») – Великое славословие, которое всегда поется в начале латинской мессы. Затем (в XXX песни) звучит «Sanctus» («Свят, Свят, Свят»)… а выше, в XVI песне, уже был упомянут «Agnus Dei» («Агнец Божий»), гимн, который поется в заключительной части мессы перед причащением» [5, с. 202–203]. Цитируя текст «Sanctus» («Свят, Свят, Свят»), Данте подчеркивает связь между «Раем» и «Чистилищем», где он прибегал к этому же тексту, ведь Чистилище и Рай – это две составляющие разумно устроенного Богом мироздания, а цель душ, обитающих в Чистилище, – переселиться в райские обители. В целом, в заключительной части «Божественной комедии» Данте использует те литургические тексты, которые говорят о Евхаристии – либо подготавливают человека к этому Таинству, либо содержат благодарение Богу за Причастие. В Раю души общаются с Творцом, вновь и вновь соединяясь с Ним. Это пласт богослужебных текстов позволяет автору как можно точнее описать непреходящую радость праведников.

Цель описать радость общения с Богом в Небесных обителях преследует и автор современной православной повести «Мои посмертные приключения» Юлия Вознесенская. По замечанию И.С. Леонова, в современной православной литературе «приход человека (т.е. героя) к вере проявляется… путем принятия им конфессиональной традиции, признания сакральной роли Церкви, ее догматов и богослужений» [3, с. 156]. «Признание богослужений» – это погружение в них. В прозе с «эволюционирующим объектом» [3, с. 171] важно показать изменение духовного состояния героя, а на это изменение зачастую влияет посещение им богослужения.

Анна, главная героиня повести, впадает в кому после случайного (как оказывается в дальнейшем – неслучайного) падения с балкона своего дома: «Стартовой точкой эволюции персонажа является его изначально равнодушное отношение к вере. Воспитанные в обычных советских семьях, эти люди не получили религиозного воспитания… религия просто не входит в сферу их жизненных интересов. Переход из светского в церковное пространство во многом определяется личной катастрофой персонажа» [3, с. 162]. Ей в видении открывается неведомый мир – духовный. Благодаря заступничеству своего деда, протоиерея Евгения, новомученика Российского, героиня удостоивается чести созерцать райские обители, где впервые попадает на литургию. Убранство храма производит на Анну неизгладимое впечатление: «Дедова церковь… внутри поражала красотой и великолепием». При описании церкви Вознесенская уделяет отдельное внимание алтарю – месту, где совершается Евхаристия: «Алтарь отличался от земных православных алтарей прежде всего тем, что не был отгорожен от молящихся стеной… За

198 | престолом был широкий открытый проем в изогнутой стене, а сквозь него была видна Голгофа с Крестом». Автор подчеркивает близость душ, молящихся в этом храме, к Богу.

На литургии происходит то, что сильно удивляет Анну: «Потом случилось нечто совсем неожиданное. Алеша вышел вперед и трижды громко произнес: – Оглашенные, изыдите!..

В ту же секунду меня каким-то ветром вынесло из церкви... меня охватил... ветер, которому невозможно было противиться, и на глазах у всех развернул лицом к дверям и выбросил из храма». Героиня до конца не осознает всю серьезность происходящего, но на эмоциональном уровне уже понимает, что она пока не готова к участию в литургии: «По утрам я исправно ходила со всей семьей в церковь, пыталась там молиться, но с возгласом «Оглашенные, изыдите» сама послушно удалялась». Свеча Анны, которую она держала в райском храме во время службы, растаяла у нее в руках во время молитвы – дух героини был еще рассеян.

Приведенный эпизод играет большую роль в ее духовном преображении: «смена происходит не столько на рационально-осознанном уровне, сколько на эмоциональном; она находит выражение в появлении у персонажа ранее незнакомых чувств и переживаний. Персонаж... до конца не осознает, что с ним происходит, а также не понимает причины возникших изменений» [3, с. 156].

Родные Анны, пребывающие в Раю, принимают героиню радушно. Они рассказывают ей о Боге, о своем наполненном радостью существовании. «Мы сидели на веранде... ели пирог с вишнями и чай... я все тайком поглядывала, не просвечивают ли вишни сквозь мою оболочку, но... они... растворились в моем теле без остатка». Да, пока Анна не способна вместить в себя Причастие, но есть райский хлеб (пирог, просфоры, что будет происходить в дальнейшем в аду) ей можно. Пирог с вишнями – это практически хлеб и вино, которые приносятся в жертву Богу в храме. Лакомство «растворилось» в героине «без остатка». Эта формулировка тоже напоминает о Евхаристии, к которой Анна пока не готова.

В Раю Анна оставаться не может – ее тягощает бремя совершенных грехов. Окончательная участь героини пока не решена. Пока дед молится за нее Богу, она вынуждена отправиться в ад, чтобы лично убедиться в том, насколько ужасны «плач и скрежет зубов». Но даже в преисподней Анну не оставляет ее Ангел-хранитель: «Старший душеед приказал отдыхать... Появилась большая белая птица... вдруг к моим ногам упал большой круглый белый хлеб... я осторожно подняла хлеб и стала его есть. Как это было вкусно! Он был теплый, от него пахло солнышком». «Круглый белый хлеб» – это, очевидно, просфора. Впоследствии оказалось, что одна из подруг подавала записочки на литургии, и о здравии продолжающей

телом пребывать в коме женщины молился священник, вынимал частички – отсюда и хлеб, без которого не совершается литургия. Хлеб преломляется в воспоминание Тайной вечери: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое». (Мф. 26: 26).

По Ю. Вознесенкой, в аду есть особое место, в котором пребывают души, которые еще имеют надежду на изменение решения Божьего о себе («Традиционно-догматическое восприятие жизни после смерти соединяется с особым индивидуально-психологическим характером внутренних переживаний повествователя» [3, с. 184]). Эти души селятся в так называемом «монастыре», где молятся соборно и в кельях. Автор описывает келью так: «Пещерка, скорее даже просто углубление в каменной стене. В маленькой нише горит тонкая свеча... Откуда-то доносится хоровое пение:

– Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас!»

Свеча символизирует молитвенное горение, устремление души к Богу, поэтому этот образ здесь неслучаен. Трисвятое – составляющая литургии, в тексте которой читается призыв к Богу: «помилуй нас!» Покаяние и горячая молитва – вот чем наполнено существование душ в этом «монастыре».

Повесть заканчивается тем, что Анне был дан второй шанс – она выходит из комы и начинает новую жизнь, полную радости общения с Богом. Героиня становится полноценным членом Христовой Церкви, следовательно, и полноправным участником богослужений.

И в «Божественной комедии» и «Моих посмертных приключениях» литургические мотивы – средство отражения духовной эволюции героя, путешествующего по миру «жизни после смерти», не будучи умершим человеком. Еще одно сходство – и герой Данте, и героиня Ю.Вознесенской находятся и получают откровение в необычном психофизическом состоянии: Анна находится в коме; повествователь в «Божественной комедии» рассказывает о начале своего путешествия так:

Io non so ben ridir com' i' v' intrai,
 tant' era pien di sonno a quel punto
 che la verace via abbandonai
 (Не помню сам, как я вошел туда,
 Настолько сон меня опутал ложью,
 Когда я сбился с верного следа).
 (Inf. 1: 12)

В подобном состоянии человеку, согласно христианскому учению, могут открыться самые сокровенные тайны, которые невозможно выразить словами, о чем писал апостол Павел: «Знаю человека во Христе, который... (в теле ли – не знаю, вне ли тела – не знаю: Бог знает) восхищен был до третьего неба. И знаю о таком человеке... что он был восхищен в рай и слышал не-

200 | изреченные слова, которых человеку нельзя пересказать». (2 Кор. 12: 2–4) Главная Тайна, главное Таинство и совершается на Литургии.

При этом в повести Ю. Вознесенкой, в отличие от поэмы Данте, акцент делается не на богослужебных текстах, а на визуальных образах, поскольку с этими текстами героиня, жившая вне Церкви, незнакома, а также потому, что в восточной христианской традиции, в отличие от западной, акцент делается на невербальных способах общения с Богом (просфора, ветер, свеча).

Таким образом, влияние чинопоследования литургии на тексты художественных произведений с христианским содержанием, весьма существенно. Оно проявляется как на образном, так и на текстовом уровне. Литургические мотивы – способ погрузить читателя в атмосферу богослужения и отразить духовную эволюцию героя.

Литература

1. Вениамин, митрополит. Небо на земле: о Божественной литургии по творениям святого праведного отца Иоанна Кронштадтского / митрополит Вениамин (Федченков). – Москва: Отчий дом, 2017. – 174 с.
2. Вознесенская Ю.Н. Мои посмертные приключения / Юлия Вознесенская. – М.: Яуза-пресс: Эксмо: Лепта Книга, 2010. – 288 с.
3. Леонов И.С. Христианская художественная проза XXI века / И.С. Леонов // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века: в 3 т. – СПб.: Петрополис, 2018. – Т. III. Часть II. 1992–2017. – С. 152–194.
4. Пономарев А. Средневековые мистерии, их церковное и историко-литературное значение // Христианское чтение. 1880. № 5–6. – С. 517–544.
5. Чистяков Г. Беседы о Данте / Георгий Чистяков. – М.: Центр книги Рудомино, 2016. – 224 с.
6. Библия на церковнославянском, русском, греческом, еврейском, латинском и английском языках. – URL: <https://azbyka.ru/biblia>
7. Данте Алигьери. Божественная комедия. Параллельный текст на староитальянском и русском языках. – URL: <http://dantelt.ru/commedia>
8. О Божественной Литургии. – URL: http://www.pravzhurnal.ru/Preobrazhenie/Duhovnaya_zhizn/o_bozhestvennoy_liturgii.html
9. Чин святой мессы с краткими комментариями. – URL: <http://ruscath.ru/liturgy/missal.shtml>

A. A. Chikina

LITURGICAL MOTIVES IN DANTE'S POEM «LA DIVINA COMEDIA» AND THE NOVEL «MOI POSMERTNYJE PRIKLUCHENIJA» BY Y. VOZNESENSKAYA

The article shows the influence of Christian liturgical tradition on the spiritual fiction on the example of works dealing with life after death – «The Divine Comedy»

by Dante and the story «My posthumous adventures» by Julia Voznesenskaya. The theme of the mystery of the soul's afterlife of in these works is intertwined with the liturgical myster – the mystery of the Eucharist. The influence of liturgical tradition on the works under consideration is found both on the verbal and on the non-verbal («image») level.

Keywords: liturgical motives; spiritual content of literature; Western Christian tradition; Orthodox tradition; the Eucharist.

**РОССИЯ – ЗАПАД – ВОСТОК:
ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНЫХ
ТРАДИЦИЙ**

С. Н. Травников

*доктор филологических наук,
профессор*

*Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
SNTravnikov@pushkin.institute*

Е. К. Петризня

*кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия*

EKPetrivnyaya@pushkin.institute

Е. Г. Июльская

*кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия*

EGJulskaja@pushkin.institute

РУССКАЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОВЕСТИ- СКАЗКЕ Н. М. КАРАМЗИНА «ПРЕКРАСНАЯ ЦАРЕВНА И СЧАСТЛИВЫЙ КАРЛА»

В статье исследуется поэтика повести-сказки Н. М. Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый карла», выявляются традиции русской и европейской литературы, подчеркивается новаторство русского сентименталиста и предромантика в создании первой литературной психологической сказки.

Ключевые слова: Карамзин, «Прекрасная царевна и счастливый карла», литературная психологическая сказка.

Николай Михайлович Карамзин вошел в русскую культуру как великий историк, создавший многотомный труд «История государства Российского», как художник слова, ратовавший за преобразование и чистоту русского языка, талантливый автор критических статей, чутко откликающийся на новые веяния общественной жизни, философской и эстетической мысли.

Заграничное путешествие по разным странам Европы, предпринятое писателем в 1789 году, и «Письма русского путешественника» (1791) отразили значительные перемены, происшедшие в мировоззрении Карамзина. По возвращению из заграничной поездки он становится главой русского сентиментализма и предромантизма, начинает издавать «Московский журнал»,

204 | где печатает в 1792 году написанные им ранние сентиментальные повести: историческую – «Наталья, боярская дочь», любовно-психологическую – «Бедная Лиза» и сказочную – «Прекрасная царевна и счастливый карла».

В одной из первых работ, посвященных жанровому своеобразие повестей Карамзина, в монографии Ф.З. Кануновой отмечается, что художественная повесть как жанр достигла расцвета в сентименталистской литературе, утвердилась в творчестве основоположника сентиментально-предромантического художественного метода. В 1790-е годы Карамзин возвел прозу в ранг высокой литературы. Выступив с резким осуждением нормативной поэтики классицизма, писатель пересмотрел классицистические представления о жанрах. Он «прекрасно понимал свое жанровое новаторство... На страницах «Московского журнала» Карамзин много раз выступает против пуританского противопоставления поэзии и прозы» [3, с. 52].

В.В. Сиповский в работе «Очерки из истории русского романа» подчеркивал, что «Прекрасная царевна и счастливый карла» стоит на грани волшебнорыцарского романа и психологической повести [7, с. 244].

Исследуя влияние русской и европейской литературной традиции на поэтику повести «Прекрасная царевна и счастливый карла», можно более точно определить жанровую принадлежность произведения и справедливо отметить, что именно Карамзин является создателем *первой русской литературной сказочной психологической повести*. Формально-содержательная структура произведения контаминирует жанрообразующие принципы: *русской народной сказки, западноевропейской литературной сказки, волшебнорыцарского романа, а также сентиментальной психологической повести*.

Рассмотрим традиции русской народной сказки в сказочной повести Карамзина. В литературном энциклопедическом словаре указано, что «сказка – эпическое, преимущественно прозаическое художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел» [2, с. 383]. В произведении писателя представлен мир волшебной сказки – художественное сказочное пространство: «в некотором царстве, в некотором государстве» [4, с. 89], воспринятое как модель идеального благополучного общества. Сказочное время карамзинской повести, как и в фольклорной сказке, линейное, хронологически четко развивающееся, сюжетно замкнутое. В зачине сказки традиционные формулы-штампы: «жил-был», в развязке – счастливый финал «Карла жил долго и счастливо с прекрасною своею супругою» [4, с. 98]. Герой обретает счастье на всех уровнях: *семейном* – свадьба, рождение прекрасных детей; *социальном* – внешне уродливый и незнатного рода становится царским зятем; *материальном* – богатство, благополучие; *нравственном* – женится на любимой девушке, становится «одним из лучших владык земных» [4, с. 98]. В сказочной повести фигурируют сложившиеся при феодализме образы: царь; царевна; царевичи, желающие добиться руки

царской дочери; странствующий астролог, маг. Оптимистичен финал: добро всегда побеждает зло.

Исследование поэтики названия сказочной повести Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый карла» помогает найти западноевропейский источник сюжета и главных образов русского произведения – это французская сказка «Рике – хохолок» Шарля Перро.

В 1697 году Шарль Перро встал на защиту жанра сказки, отвергнутой классицистской поэтикой, разработанной Французской Академией, и выпустил в свет «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями». Французский автор сыграл огромную роль в приобщении народной сказки к рангу высокой литературы. Ш. Перро считается создателем первой литературной европейской сказки, старинные фольклорные предания, обработанные рукой мастера, засверкали яркими красками. Сказки французского писателя принесли ему мировую славу и постоянно привлекали художников слова, широко использующих его образы, темы, сюжеты. Почти через сто лет известный сюжет Ш. Перро о полюбивших друг друга принцессе (красивой, но глупой) и Рике с хохолком (умном, но уродливом внешне), художественно воплощается Карамзиным в сказочной повести «Прекрасная царевна и счастливый карла».

Новый подход к интерпретации сюжета и образов французской сказки в произведении русского сентименталиста и предромантика не исчерпывается только выявлением внешних связей с жизненным опытом писателя и литературным направлением, но столь же существенное внимание уделяется внутренней соотнесенности изучаемого объекта с формально-содержательной структурой произведения, подчеркивается оригинальность и самобытность трактовки образа, обусловленных стилистическими особенностями и художественными средствами выражения.

Необходимо отметить, что этико-эстетические взгляды Карамзина, которые можно определить как сентиментализм и предромантизм, оказали значительное влияние на идейно-тематический комплекс, сюжет, конфликт, систему образов, художественные средства изображения сказочной психологической повести «Прекрасная царевна и счастливый карла».

Отечественный ученый П.А. Орлов отмечал: «русский сентиментализм как литературное направление имел органическую связь с просветительской идеологией» [5, с. 197]. Просветительство, как основа мировоззрения Карамзина, предшествует становлению его как писателя-сентименталиста и предромантика. Прежде всего, это стремление к развитию прогрессивных форм социально-политической и культурной жизни общества, необходимость образования, нравственного совершенствования человека. Просвещение способно воспитать людей, сделать их лучше, освободить от заблуждений, подготовить к жизни в обществе. Отсюда в произведении Карамзина умный,

206 | начитанный, эстетически восприимчивый, образованный герой – карла. Следствием преобразований в обществе должно стать «всеобщее благосостояние» – идеал, к которому стремится автор. В сказке Царь добрый человек справедливо и благоразумно управляет государством, а в финале автор подчеркивает: «Когда Царь добрый человек, после деятельной жизни, скончался блаженною смертию <...>, тогда зять в венце сапфиру-рубинном и с золотым скипетром воссел на высоком троне и обещал народу царствовать с правдою» [4, с. 98]. По мысли писателя «добро» и «правда» – явления не тождественные. Карамзин считал, что нельзя быть «добрым царем» для всех, но царь обязан «царствовать с правдой», то есть одинаково справедливо относится ко всем людям в государстве.

Культу разума классицистов сентименталисты и предромантики противопоставили культ чувства. Опираясь на просветительские взгляды, они являются рационалистами в толковании чувства. Подобно разуму, оно естественное проявление человеческой природы. Оно не иррационально, а рационально. Как и разум, неиспорченное, непосредственное чувство у сентименталистов и предромантиков противопоставлено социальным, сословным, религиозным, нравственным предрассудкам, поэтому в сказке уродливый карла незнатного происхождения женится на дочери царя.

Главная идея сентименталистов – идея внесловной ценности личности. Герой – чувствительный человек, богатый внутренней жизнью. Идеализируются естественные связи людей – семейные, супружеские, в которых воспитываются будущие гражданские добродетели.

Основная тема и сюжет сказочной психологической повести «Прекрасная царевна и счастливый карла» повествуют о любовных взаимоотношениях героев. Слово «психологическая» указывает на то, что объектом рассмотрения становится внутренний мир героев.

Традиционно народная сказка – это жанр, где главным средством характеристики героя являются действия, которые он совершает. Внутренний мир человека не укладывается в жанровые границы народной сказки. «Прекрасная царевна и счастливый карла» – это типичная карамзинская «чувствительная» повесть, где главный объект исследования – психология, внутренний мир персонажей. Перед читателями предстает портрет души царевны: «Бедный ли приближался к Царевне? она помогала ему; печальный ли проливал слезы? она утешала его. Все сироты ... называли ее матерью» [4, с. 90]. Карамзин раскрывает глубинные мотивы чувства царевны к карле, любви, непонятной ни царю, ни его подданным. Автор показывает эволюцию героя, процесс его самовоспитания, развития его духовной красоты: «Придворный карла был человек отменно умный. Видя, что своенравная натура произвела его на свет маленьким уродцем, решился он заменить телесные недостатки душевными красотами, стал учиться с величайшею прилежностью, читал древних

и новых авторов и, подобно афинскому ритору Демосфену, ходил на берег моря говорить волнам пышные речи, им сочиняемые... Сверх того он имел приятный голос, играл хорошо на арфе и гитаре, пел трогательные песни своего сочинения и мог прекрасным образом оживлять полотно и бумагу» [4, с. 95]. Подробно описывая психологические портреты героев, автор рисует процесс зарождения любви в их сердцах, обосновывая их чувство друг к другу: «Сердце ее сделало, так сказать, нежную привычку к его сердцу, у которого научилось оно чувствовать. Самая наружность карлы стала ей приятна, ибо сия наружность была в глазах ее образом прекрасной души; и скоро показалось царевне, что тот не может быть красавцем, кто ростом выше двадцати пяти вершков и у кого нет наперед и назади горба. Что принадлежит до нашего героя, то он, не имея слепого самолюбия, никак не думал, чтобы царевна могла им плениться, а потому и сам был почти равнодушен к ее прелестям, ибо любовь не рождается без надежды. Но когда в минуту живейшей симпатии прекрасная сказала ему: «Я люблю тебя!», ... тогда в душе его мгновенно вспыхнули глубоко таившиеся искры» [4, с. 90].

Таким образом, сюжетной завязкой к развитию действия является любовь прекрасной царевны и уродливого карлы, а интрига заключается в ее таинственности. Тайна, которую раскрывает «Царь добрый человек», – это коллизия, могущая превратиться во внешний конфликт повести. Протест Царя против любви дочери мог бы стать препятствием на пути к счастью героев. Этот конфликт был заявлен в повести, но не был реализован. «Он посмотрел на карлу, вскочил, хлопнул дверью и ушел... да будет известно читателям, что он ушел в свою горницу, заперся там один, думал, думал и наконец призвал к себе карлу, потом прекрасную Царевну, говорил с ними долго и с жаром, но как и что, о том молчит история» [4, с. 96–97]. Итак, внешний конфликт сглажен и снят, обращение к старине и перенесение любовного сюжета в идеальное пространство, а также раскрытие внутреннего мира персонажей обусловило счастливую развязку в сказочной повести.

Система образов сказочной повести «Прекрасная царевна и счастливый карла» дуоцентрична. Герои, заявленные в названии, являются главными, поскольку ведущей становится тема сентиментальной, предромантической любви, а остальные персонажи – побочные. Царь добрый человек – второстепенный образ, царевичи, пытающиеся снискать любовь царевны, астролог и народ – эпизодические. Такая система персонажей отражает отсутствие сюжетного конфликта в повести и наличие идеальной любви, для которой нет преград.

Новаторство Карамзина в области жанра литературной сказки заключается в попытках психологического раскрытия героя, в стремлении проникнуть в тайны человеческой души, «утвердить субъективный мир человека в качестве важнейшего объекта художественного творчества» [3, с. 44].

Один из основных способов раскрытия внутреннего мира персонажа – создание психологического портрета героя. Причем, в образе царевны внешний прекрасный облик находится в гармонии с душевной красотой. «Такова была душа Царевнина. Телесную красоту ее описывали все стихотворцы тогдашних времен» [4, с. 90]. В портрете карлы внешнее уродство: «безобразный придворный карла, с горбом наперед, с горбом назад» противопоставлено внутреннему богатству ума и души «скоро слух о достоинствах и талантах чудного карлы разнесся по всему городу и всему государству» [4, с. 94–95].

Поведение сказочных героев получает не абстрактно-моралистическое, а психологическое истолкование. Изображается движение души, внутренняя динамика, которая выражается в жестах, действиях героев, художественных деталях. Писатель использует психологизм жеста. Царевна, после разговора с отцом, не в силах признаться ему в том, кого она любит «...заплакала, схватила руку отца своего, поцеловала ее с жаром, сказала: «Батюшка! батюшка!» – взглянула ему в глаза и ушла в свой терем» [4, с. 94].

Психологическая направленность сказочной повести создается во многом за счет образа повествователя – непреложного компонента повестей Карамзина. Обращения рассказчика к читателю приносят элемент задушевности и интимности, открывают разнообразную гамму чувств автора-рассказчика – выражение сочувствия и желание подбодрить ласковым напутствием: «О вы, некрасивые сыны человечества, безобразные творения шутливой природы! ... не отчаивайтесь, друзья мои, и верьте, что вы еще можете быть любезными и любимыми...» [4, с. 89]; иногда автор иронически комментирует происходящее: «сей мудрец, собравшись, наконец, ехать от Царя доброго человека, сказал ему сии слова: «В благодарность за твою ласку, – (и за твой хороший стол, – мог бы он примолвить)» [4, с. 90].

Образ повествователя – играет важную роль в сказочной повести Карамзина. Благодаря ему интерес читателя сосредоточивается не на внешних действиях, а на внутренних движениях души. Создавая психологические портреты, эмоционально реагируя на события: «но какое перо опишет теперь его чувства? Что представилось глазам его?», уверяя читателя в достоверности повествования: «...в древнем книгохранилище удалось мне найти одно из сих описаний; вот верный перевод его» [4, с. 90, 94], он активно участвует в повести. Рассказчика создает эффект непосредственного общения с читателем.

Одновременно в сказочной повести создается особая атмосфера, при которой образуется своеобразная дистанцированность между автором и героями. Повествователь дает возможность ввести характеристики персонажей, описание места действия. Преобладающим средством характеристики героев становятся сценические диалоги, которые заменяют распространенный в докарамзинской литературе монолог.

Сказочная повесть «Прекрасная царевна и счастливый карла» – это образец сентиментально-предромантического стиля, который утвердился в литературе XVIII века, благодаря преобразованиям Карамзина в области русского литературного языка. В.Г. Белинский указывал, что Карамзин «первый на Руси заменил мертвый язык книги живым языком общества...» [1, с. 103]. Одной из главных установок Карамзина стала потребность в эмоционально-психологическом звучании слова, в простоте и изяществе слога, который при этом должен был быть чувствительным, исповедальным. Например, у Карамзина не только названы персонажи-типы – Царь, Царевна, как это принято в народной сказке, а дается их внешняя характеристика, открывается эмоциональный мир героя «Царь добрый человек, отец единой дочери, царевны прекрасной, милой сердцу родителя, любезной всякому чувствительному сердцу, редкой, несравненной» [4, с. 89]. Важно понять, что не слог порождает новые принципы изображения, а новый подход к человеку требует соответствующего языкового воплощения в сказочной повести. Отвлеченная лексика используется для психологизации повествования: «Девическая робость не позволяла ей открыться родителю в своей страсти» [4, с. 96].

Автор использует перифразы, прибегая к описательному изображению предмета, явления: «скоро приобрел он сие великое, сие драгоценное искусство, которое покоряет сердца людей... то дарование и то искусство, которым фракийский Орфей пленял и зверей, и птиц, и леса, и камни, и реки, и ветры» [4, с. 89].

Один из наиболее часто используемых Карамзиным художественных тропов – эпитеты. Первая группа эпитетов оттеняют внутреннюю, психологическую сторону предмета, явления, героя: «умильные глаза», «печальный вид», «нежные жалобы», «каменное сердце», «милая, разумная дочь». Вторая группа эпитетов необходимы писателю для яркости и выразительности описания создаваемых портретов, картин – живописные эпитеты, с символикой цвета и света: «золотые волосы», «голубые глаза», «снегоцветная одежда», «белые шатры», «сапфино-рубинный венец».

Важно подчеркнуть, что в описании портрета прекрасной Царевны, Карамзин возрождает традиции средневековой словесности, где в «Новой поэтике» Гальфрида Винсальвского был представлен канон описания женской красоты: «Так, если нужно тебе описать красавицы облик, / Пусть, как кругл этот мир, кругла голова ее будет, / Пусть горят волоса золотым сияньем, белеет / Цветом лилии лоб, пусть черным цветком гоноболя / Станут ресницы у ней...» [6, с. 131–132] Портрет создается из многих деталей, которые описаны в строгой последовательности «сверху вниз»: золотые волосы, темные брови, ясные серо-зеленые глаза и так далее. Такой идеал женской красоты представлен в лирике трубадуров, в волшебнорыцарских романах.

В сказочной повести Карамзин воплощает средневековые представления о женской красоте, используя распространенные сравнения, отображая прекрасный облик Царевны через красоту и совершенство окружающего мира: «Не так приятна полная луна, восходящая на небе между бесчисленными звездами, как приятна наша милая Царевна, гуляющая по зеленым лугам с подругами своими; не так прекрасно сияют лучи светлого месяца, посеребряя волнистые края седых облаков ночи, как сияют золотые волосы на плечах ее; <...> лазурь эфирная, на которой блистает звезда любви, звезда вечерняя, есть образ несравненных глаз ее» [4, с. 89]. В данном случае проза Карамзина становится ритмичной, приближается к стихотворной речи. Автор использует разнообразные и многочисленные художественные выразительные средства для психологизации и оценочности повествования. Сказочная проза Карамзина музыкальна, лирична, эмоционально насыщена. Язык и стиль прост и изящен, что было одной из главных задач писателя-сентименталиста.

Таким образом, Карамзин создал новый тип литературной сказочной психологической повести, жанровая контаминация которой невольно объединяет жанрообразующие принципы *русской народной сказки* (сказочные формулы зачина «в некотором царстве...»), традиционные образы-роли – царь, прекрасная царевна, царевичи); *волшебного-рыцарского романа*, (куртуазная концепция любви царевичей, канон средневекового описания человека в портрете царевны); *западноевропейской литературной сказки Ш. Перро «Рике – хохолок»* (сюжет и образы), а также *сентиментальной психологической повести* (идеи просветительства, сентиментализма, психологизм, художественные средства, приемы, раскрывающие внутренний мир героев, образ Повествователя). Новаторство Карамзина-сентименталиста-предромантика выражается в том, что при сохранении композиционных канонов сказочного жанра, внутренняя, эмоционально-смысловая соотнесенность персонажей, событий оказывается более важной, чем внешние структурные связи. В сказочной психологической повести Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый карла» акцентируется внимание на содержательной значимости: на развитии идеи человеческой индивидуальности, на поиске новых, ярких эстетических средств для ее раскрытия, на художественно убедительном изображении состояний и изменений внутреннего мира человека, на умении найти тонкую психологическую мотивировку поступков, на поэтизации любви и представлении о высокой нравственной основе этого чувства, на лиризме повествования, а кроме того, на создании прекрасного идеала, как пути к решению проблемы человеческой личности, к поискам социальной гармонии.

Литература

1. Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т., Т. 1.– М., 1976. – 736 с.

2. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987. – 752 с.
3. Канунова Ф.З. Из истории русской повести (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – Томск, 1967. – 188 с.
4. Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя: Избранная проза / Сост., предисл. и примеч. Вл. Б. Муравьева. – М., 1986. – 525 с.
5. Орлов П.А. Русский сентиментализм. – М., 1977. – 268 с.
6. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. – М., 1986. – 256 с.
7. Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. – СПб, 1910. 951 с.

*S. N. Travnikov
E. K. Petrivnyaya
E. G. Iyulskaya*

**RUSSIAN AND EUROPEAN LITERARY TRADITIONS
IN N. M. KARAMZIN'S FAIRY TALE STORY
«THE BEAUTIFUL PRINCESS AND THE HAPPY KARL»**

The article explores the poetics of N.M. Karamzin's fairy tale «The Beautiful Princess and the Happy Karl», Russian and European literature traditions are revealed, emphasizes the innovation of the Russian sentimentalist and pre-romantic in creating the first literary psychological fairy tale.

Keywords: Karamzin, «The Beautiful Princess and the happy Karl», a literary psychological fairy tale.

КОНФЛИКТ ЧЕЛОВЕКА И БОЖЕСТВА НА ПРИМЕРЕ ТРАГЕДИИ ЕВРИПИДА «ВАКХАНКИ»

Статья посвящена исследованию трагедии Еврипида «Вакханки», где представлена одна из художественных версий становления культа Диониса в античном обществе. Работа помогает выявить отношение человека к религии на ранних этапах развития государства.

Ключевые слова: древнегреческая трагедия; Еврипид; «Вакханки»; культ Диониса.

Что управляет ходом событий, судьбами людей и порывами человеческой души? Как соотносятся между собой божественный замысел и свобода выбора человека? Найти ответы на эти вопросы трудно до сих пор.

Противоречивость отношения людей к религии прослеживается даже в античном мире, когда именно божественное начало господствовало над человеком из-за отсутствия научных представлений о мире. Об этом конфликте свидетельствует трагедия Еврипида «Вакханки», в которой изображается становление культа Диониса. Представленный текст – это не только субъективный взгляд на одного представителя божественного пантеона Древней Греции, но и «попытка найти объяснение жизни в самой жизни» [1, с. 255].

Начать разговор целесообразно с вопроса об авторе. Установлено, что «Вакханки» принадлежат Еврипиду – крупнейшему представителю классической древнегреческой трагедии. Древнегреческий поэт свободно обращался с сюжетами мифов и зачастую видоизменял их, что доказывает его произведение «Медея», где убийство детей совершает сама героиня, а не жители Коринфа. Также, по словам Т.В. Гончаровой, Еврипид вдохновлялся театром и стремился к тому, чтобы тот достиг уровня «школы жизни сограждан» [1, с. 31]. Трагик не столько смотрел на окружающий мир и принимал его, сколько стремился коснуться струн души человека.

Стоит отметить, что «Вакханки» – это единственная дошедшая до нас трагедия, где главным героем является Дионис, несмотря на то, что театр произошел из празднеств в его честь. Драматические произведения представлялись в театре в форме состязания, а из этого следует, что тексты были

написаны в любом случае так, чтобы произвести впечатление на зрителей и заслужить их признание. Цель автора – склонить публику к катарсису, оказать влияние на ее ценностно-смысловой аппарат.

Классический образ Диониса был представлен Н.А. Куном в «Легендах и мифах Древней Греции». По этому источнику, Дионис – бог растительности, виноделия и вдохновения, покровитель театра, рожденный от Зевса смертной девушкой Семелой, дочерью царя Кадма [3, с. 81]. С образом Вакха в современном понимании ассоциируются такие понятия, как веселье, вдохновение и религиозный экстаз. Считается, что, преодолевая враждебное, Дионис умиряет диких духов леса и облегчает страдания людей.

Конфликт человека и божества пронизывает все действия трагедии, является двигателем сюжета и основой идеи автора. Текст начинается с пришествия Диониса в Фивы, где тот рассказывает, что его культ широко известен, и только в Греции люди все еще не возносят ему свои молитвы и похвалы. Никто не признает бога в неизвестном страннике. Сестры Семелы пускают слухи о том, что та связалась со смертным и прикрыла свой грех красивой легендой о любви громовержца Зевса. Здесь зритель наблюдает проявление человеческого недоверия. Культ Диониса, по замыслу автора, претерпевает гонения, а сам Бог сравнивается с «чародеем» и «обманщиком»: «Он смеет богом Вакха называть! / Он говорит, что в Зевсовом бедре / Он был зашит – тот жалкий недоносок, / Которого огнем небесным Зевс / Испепелил, а заодно и мать, / За лживую о браке похвальбу! / Все это знают...» [2, с. 438]. Именно малоизвестность персонажа лишает его статуса божества в глазах людей. Человеку проще согласиться с мнением большинства, чем признать над собой чужие власть и превосходство. Малая часть населения выражает незнакомцу признание. Среди таких людей прорицатель Тиресий, который желает предостеречь царя Фив Пенфея от божественной кары: «...два начала в мире / Суть главные. Одно – Деметра-мать / (Она ж земля, как хочешь называй). – <...> Ее дары дополнил сын Семелы» [2, с. 439]. Подобные речи вызывают у правителя гнев. Пенфей прогоняет прорицателя и нелестно высказывается о культе Диониса: «Прочь руки, дед! / Сам бражничать ступай, / Меня ж безумьем заражать не думай!» [2, с. 441]. Здесь представлен яркий пример сложных отношений человека и божества. С одной стороны, Еврипид показывает, какой нелегкий путь проходят новые культы перед их установлением, что говорит об ответственности античного общества, с другой – подчеркивается явная недоверчивость людей.

Дед Пенфея, Кадм, вступает на сторону еще не признанного божества и подтверждает свою веру, чем вызывает гнев внука. По приказу царя Фив слуги приводят связанного Диониса и относятся к Вакху, как к «желанной добыче» [2, с. 444]. Они подчеркивают собственное превосходство над тем, кого признают мошенником. Бог сравнивается с животным, над которым

214 человек имеет власть. Еврипид озвучивает человеческую грубость, доминирующую над божеством. Дионис же не сопротивляется, чем подчеркивает незаинтересованность в людских спорах и уверенность в собственном могуществе. В человеческом облике он ведет беседу с Пенфеем и указывает на его недалекость, не желая продолжать разговор: «Глупец, кто мудро говорит с невеждой» [2, с. 447]. Еврипид показывает, что Дионис не вступает в споры, а лишь защищает честь своего культа. Герой не думает о том, чтобы доказывать правдивость своего происхождения.

При помощи божественных сил Дионис насылает на Пенфея иллюзии и сбегает с собственными почитательницами, вакханками, чем провоцирует царя собирать войско против жриц: «Всем объяви, что мы идем в поход / Против менад. Какой еще беды, / Когда над нами женщины глумятся?» [2, с. 461]. Человек начинает испытывать замешательство от противоречивости нового культа. Все события, связанные с ним, становятся тревожными вестями для простого народа, озабоченного собственной безопасностью.

Кульминацией трагедии можно считать убийство Агавой, матью Пенфея, собственного сына под влиянием вакхического безумия, которое было наслано на нее Дионисом в знак расплаты с отступником веры. Героиня, как и все другие жрицы, разрывала тела врагов голыми руками. Наделяя действующие лица таким качеством, Еврипид подчеркивает жестокость культа. Подобная сцена необходима автору для того, чтобы сказать о безнравственности наказания, которое выбирает божество: «О, славный поединок, / Где матери рука / Багрится кровью сына!» [2, с. 479]. Обезумевшая героиня впоследствии гордится совершенным поступком: она думает, что без оружия смогла победить дикого зверя: «Ловлей дочери гордясь, на пир / Зови друзей. Теперь вполне ты счастлив... / Конечно, счастлив – героинь отец!» [2, с. 484].

В то же время Кадм привозит во дворец части тела внука и жалеет о случившемся. Еврипид дает зрителям проникнуться скорбью родственника, неспособного смириться с потерей. Обращает внимание на то, что такое эфемерное существо, как Бог, тесно связано с людской жизнью и может стать причиной человеческих несчастий. Кадм не смеет приблизиться к дочери, в руках которой окровавленная голова внука. Агава же с восторгом рассказывает о своем подвиге, все еще пребывая под властью иллюзий. У Еврипида возникают риторические вопросы: справедлива ли судьба, где ребенок гибнет от рук обезумевшего родителя? Нравственно ли такое наказание за неисполнение божьей воли? Все это подчеркивает противоречивость культа Диониса. В трагедии варварство торжествует над разумом.

Сильнейшим местом драмы становится «плач» Агавы, показывающий раскаяние и боль из-за невозможности исправить случившееся. Мать стремится обнять останки сына, но не смеет коснуться их оскверненными руками,

хотя, все же победив религиозный страх, с причитаниями она покрывает поцелуями куски Пенфеева тела.

Дионис отправляет Кадма и Агаву в изгнание, объясняя это людской виной перед ним: «Я, бог, терпел от смертных поношенье» [2, с. 489]. Вакх наказывает не признавших его сил фиванцев, одерживает победу в борьбе со своими противниками. В конфликте все складывается в пользу бога, а человек проигрывает.

Дионис показан мстительным и жестоким, а подобно другим богами, он также всемогущ и могуществен. Еврипид стремится обратить внимание на то, что Вакх обладает человеческими качествами и проявляет благосклонность к людям, почитающим его: «Бог суровый – для гордых, а для кротких – нет добрей» [2, с. 467]. Дионису не важно, какое место в обществе занимают его последователи. Он принимает каждого в свой культ: «...почет / от всех равно приятен богу Вакху: / Поклонников не делит Дионис» [2, с. 436]. Подводя итог, Еврипид будто бы пишет: «Да, всех богов сильнее Дионис».

Автор сообщает о присутствии в жизни мифологических персонажей. В трагедии признается верховенство божественной силы: «За нечестивцем издали / Зорко следят бессмертные: / Казнь приближается тихо к ним / С каждым мгновением» [2, с. 468].

Кроме того, Еврипид подчеркивает противоречивость культа Диониса. Бог показан опасным существом. В конфликте человека и божества ни одна сторона не считается справедливее другой. Примечательно, что автор осуждает Пенфею за дерзость и безверие в то время, как культ Диониса признает диким и жестоким. Трагедия доказывает, что отношение человека к религии было сложным даже в момент ее господства в античном мире.

Таким образом, текст в очередной раз обращает внимание на то, что именно вера зачастую определяет рамки свободы человека и его поведение. Религия – это мощный инструмент для контроля над разными социальными группами. Произведение помогает трактовать и понимание древнегреческим автором общей картины мира: «Воплощением самой Жизни является у Еврипида бог Дионис, то дарующий людям великие радости, то обрушивающий на них суровые кары» [1, с. 256].

Литература

1. Гончарова Т. В. Еврипид. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 271 с.
2. Еврипид. Трагедии. Т. 2. – М.: Худож. литература, 1969. – 718 с.
3. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. Самое полное оригинальное издание / Н.А. Кун; предисл. Н.И. Басовско. – М.: АСТ, 2020. – 480 с.
4. Никола М. И. Античная литература: Учебное пособие. – 3-е изд., доп. – М.: МПГУ, 2011. – 366 с.

**THE CONFLICT OF MAN AND DEITY ON THE EXAMPLE
OF THE TRAGEDY OF EURIPIDES «BACCHANTES»**

The article is devoted to the study of the tragedy of Euripides «Bacchantes», which presents one of the artistic versions of the formation of the cult of Dionysus in ancient society. The work helps to identify a person's attitude to religion at the early stages of the development of the state.

Keywords: ancient Greek tragedy; Euripides; «Bacchantes»; the cult of Dionysus.

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ АНТИЧНЫХ МОЙР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается художественная интерпретация древнегреческих богинь судьбы в произведениях русских писателей XVIII – XXI вв.

Ключевые слова: мойры; древнегреческая мифология; русская литература.

Античное греческое мировоззрение строилось на понимании того, что в основе мироздания лежала отнюдь не череда случайных событий, а, как сказал Ж. Бюфре, «фундаментальный, основополагающий план, который за пределами всего, что могло бы конкретизироваться в сущем» [3, с. 36]. Резонно возникает вопрос: кто именно создал этот план? Могущественнейший бог Олимпа Зевс, воплощающий собой сам закон, как отметил Гераклит, «не включает в себя Единое, даже если он исполняет веления судьбы» [9, с. 224], то есть и Громовержец подвержен влиянию некой высшей власти. Сила, предопределяющая жизнь, в греческой мифологии символически представлена Мойрами (от древнегреческого *μοῖρα* – «часть, доля») – богинями судьбы.

Мойры обладают рядом отличительных черт, сохраняемых ими и в русской литературе. Главная из них, частично отмеченная выше – неизбежность рока, ибо, по выражению Гераклита, «все предопределено судьбой всецело» [5, с. 201]. Число Мойр однозначно определить невозможно, так как оно меняется в зависимости от исследуемого времени и региона (например, Гомер в двадцать четвертой песне «Илиады» называет лишь одну – Парку, а в Дельфах поклонялись двум: богиням Рождения и Смерти), однако традиционно принято выделять троих: Лахесис («дающая жребий»), Клото («прядущая») и Атропос («неотвратимая»). Обычно они изображались в виде трех старух.

Важно отметить, что древнегреческая мифология далеко не сразу стала принимать активное участие в литературном процессе в России. В статье «Античные мифы в древнерусской литературе XI–XVI вв.» О. В. Творогов пишет, что «древнерусская литература не знала в переводе ни одного памятника древнегреческой литературы» [7, с. 4]. Следовательно, несмотря на тесную связь между Русью и Элладой, описанную еще в «Повести временных лет», говорить о наличии греческого образа богинь судьбы в древнерусской литературе невозможно, а потому нами сразу будет рассмотрен более поздний период – XVIII в.

Античность все активнее интегрируется в русскую культуру после открытия в 1687 году Славяно-греко-латинской академии, выпускником которой является М. В. Ломоносов. Несмотря на обширные познания в области древнегреческой культуры, поэт описывал античных богов с частичным искажением, обозначаемым термином «мнимое язычество». Т. Е. Абрамзон в статье «Мифологические образы как составляющие Ломоносовского одического эпоса» писала, что «читатель в ряде случаев должен принимать во внимание «текучесть» этих [божественных] образов» [1, с. 428], а потому и Мойры в его произведениях присутствуют только косвенно. Скорее всего, древнегреческие и древнеримские представления о Роке повлияли на Ломоносовское понимание Судьбы. В поэме «Петр Великий» автор несколько раз упоминает слово «судьба» («судьбина») с разными значениями. В самом начале это слово понимается как «участь, предначертание»:

Однако скажут все: я был *судьбой* избран [6, с. 298].

Какая похвала российскому народу

Судьбой дана, пройти покрыту льдами воду [6, с. 303].

Далее, значение приобретает другой оттенок – «ход жизненных событий»:

Последуя *судьбе* и льстивым толь словам,

Из потаенных мест Нарышкин входит в храм [6, с. 313].

Наконец, слово выступает в третьем значении: «то же, что суждено, с отрицательным оттенком; смерть»:

Старейших стольников и знатнейших бояр

Подобный умертвил *судьбины* злой удар [6, с. 310].

Судьбину силятся на время отвратить

И смертью росскою свою смерть облегчить [6, с. 322].

Таким образом, в поэме в качестве сквозного мотива проходит тема судьбы в трех значениях: предначертание, жизнь и смерть. Это дает нам основание предположить, что такое деление обусловлено заимствованием М. В. Ломоносовым греческой модели видения мира.

Античность занимает особое место также в лирике Г. Р. Державина. В своем творчестве поэт использовал не сами личности древнегреческих богов, а ассоциативно-эмоциональный ряд, возникающий при упоминании их имен. Зачастую поэтическое значение этих слов-имен определялось контекстом.

В оде «К первому соседу» Державин, размышляя о сущности бытия, упоминает Парку:

Что *парка* дней твоих не косит [4, с. 90].

Парками в Древнем Риме называли греческих Мойр. Примечательно, что имя собственное в оде Г. Р. Державина написано со строчной буквы. Дело в том, что упомянутый образ, в действительности, прямого отношения к мифологии не имеет и обусловлен данным контекстом. На основе ассоциации с беспощадной и неотвратимой Судьбой Державин создает в поэме образ смерти.

Не меньшее влияние древнегреческая культура оказала на творчество А. С. Пушкина. Несмотря на уход классицизма как ведущего художественного метода, античность остается в литературе в эпоху романтизма, реализма и обретает своеобразные черты.

В произведениях Пушкина богини судьбы присутствуют, но не называются напрямую. Например, в «Сказке о царе Салтане...» Мойры представлены в виде ткачихи, поварихи и сватьги бабы Бабарихи. Помимо традиционной тройственности образа, в сказке также отмечены функциональные особенности героинь. Первая из девиц – повариха – символизирует Лахесис, обычно изображаемую с меркой и весами. Те же атрибуты присущи и кухарке. Вторая – ткачиха – вдохновлена Клото, прядущей нить судьбы. Наконец, сватьга баба Бабариха воплощает в себе Атропос, потому что именно после ее появления в сказке ткачиха и повариха начинают предпринимать попытки известить молодую царевну с сыном.

Оригинальная трансформация образов богинь-мойр представлена в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Борьба героя с роком – основная тема произведения. Здесь Судьба, на наш взгляд, находит телесное воплощение в образе графини ***. Во-первых, графиня стара, что, как было отмечено ранее, является одной из частых характеристик Мойр. Во-вторых, она, как и греческие богини, воплощена в трех образах, составляющих единое целое. Живая графиня *** хранит в памяти сочетание трех заветных карт, дающее выигрыш в игре, то есть знание о грядущем. Тем же свойством обладала первая из Мойр Лахесис, определяющая жребий человека от рождения. После смерти графиня возвращается в виде духа – второго образа. Призрак раскрывает Герману желанную тайну, однако Судьба как здесь, так и в древнегреческой мифологии беспощадна к тем, кто пытается в нее вмешаться, а потому графиня ставит на молодом человеке клеймо – он обречен на суровую кару за попытку обойти законы мироздания. Таким образом, проявляются сразу два свойственных Мойрам признака: неизбежность рока и способность определять длину жизни, относящаяся ко второй сестре Клото – дух отмеряет оставшиеся Герману дни. Наконец, смеющееся лицо графини появляется на игровой карте, что становится ее третьим воплощением и символично соотносится с последней богиней Атропос – Герман сходит с ума, иными словами, последний образ убивает в нем разум, а следовательно, и личность.

В стихотворении А. А. Фета «На качелях» нет образа Мойры как такового, однако присутствует отсылка на него в строках:

И опять в полусвете ночном
Средь веревок, натянутых туго,
На доске этой шаткой вдвоем
Мы стоим и бросаем друг друга. [8, с. 321]

По принципу подобия веревка связана с процессом плетения нитей. Кроме того, доска в данном стихотворении символизирует некую опору в жизни, а веревки, соответственно, саму жизнь. Они туго натянуты, то есть в любой момент могут оборваться, как и человеческое существование.

К. Д. Бальмонт – один из ярчайших представителей Серебряного века – не раз обращался к персонажам античной литературы, и Мойры не стали исключением.

В стихотворении «Мойры» лирический герой встречается с мифологическими богинями лицом к лицу. Их образы очень точно переданы и сохранены в сравнении с античными: это три плетущих волокно судьбы старухи, всевидящие и всезнающие. При встрече лирический герой их не разделяет, давая на всех одну общую характеристику:

Замыслительницы роков, и вягельницы далей,
Восприемницы-ткачихи волоконца без конца,
В угаданиях зачатий, приговорщицы ордалий,
Испытующие чувством воспаленные сердца [2, с. 880].

Однако позже он вместе с ними начинает видеть истину, сводящую его с ума, а потому герой склоняется «перед младшей Мойрой». Самой молодой из сестер является Клото, то есть мужчина молит об успокоении и изменении собственной судьбы. Вопреки устоявшимся в античности законам, ему удается склонить богиню на свою сторону, и он теряет всеведение, становясь слепцом.

С завершением Серебряного века в тридцатые годы двадцатого столетия античные образы и мотивы перестают быть источником вдохновения для русских писателей почти на 70 лет. Античность все еще остается важным предметом исследований для ученых, но теряет свою художественную значимость, следовательно, в этот период новых трактовок древнегреческих образов не появляется.

В современной русской литературе древнегреческие Мойры все еще встречаются, однако теперь внимание уделяется более эстетике мистичности, создаваемой вокруг образа безжалостного Рока, а не его символике. Например, упоминание богинь встречается в фэнтезийном рассказе М. Якуниной «Тишина» и «Демомах и демонологии 2» А. Свечникова.

Итак, античные Мойры – универсальные для русской культуры, занявшие бесспорно важное место в произведениях выдающихся русских авторов различных эпох. Исследование трансформации образов древнегреческих богинь судьбы в русской литературе XVIII–XXI вв. позволяет выявить, с одной стороны, их традиционные характерные черты, а с другой, отразить уникально-личностную трактовку античных образов, обусловленную эстетическим своеобразием и нравственно-этическими проблемами конкретно-исторической эпохи.

Литература

1. Абрамзон Т.Е., Мифологические образы как составляющие Ломоносовского одического эпоса. Проблемы истории, филологии, культуры [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskie-obrazy-kak-sostavlyayushchie-lomonosovskogo-odicheskogo-etosa/viewer> (дата обращения: 12 февраля 2023 года).
2. Бальмонт К.Д., Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. – М.: АЛЬФА КНИГА, 2018. – 1399 с.
3. Бофре Ж. Диалог с Хайдеггером в 4-х книгах. Книга 1. Греческая философия. СПб.: Владимир Даль, 2007, – 254 с.
4. Державин Г.Р. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1957. – 488 с.
5. Лебедев А.В. Фрагменты ранних греческих философов (Часть I). От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. – М.: Наука, 1989. – 576 с.
6. Ломоносов М.В. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1965. – 580 с.
7. Творогов О.В. Античные мифы в древнерусской литературе XI–XVI вв. Труды отдела древнерусской литературы XXXIII Древнерусские литературные памятники. – Л.: Наука, 1979. – 468 с.
8. Фет А.А. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1959. – 905 с.
9. Heidegger M. Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, G. Neske, 1954. S. 224.

M. V. Minenkova

THE EMBODIMENT OF THE IMAGES OF ANTIQUE MOIR IN RUSSIAN LITERATURE

The article considers the artistic interpretation of ancient Greek goddesses of fate in the works of Russian writers of the XVIII – XXI centuries.

Keywords: Moira; ancient Greek mythology; Russian literature.

АРХЕТИП ТРИКСТЕРА: ОТ МИФОВ И ЛЕГЕНД ДО СОВРЕМЕННОГО ФЭНТЕЗИ

Статья посвящена исследованию эволюции архетипического образа трикстера от первых реализаций периода Средневековья до современных авторских воплощений.

Ключевые слова: архетип; трикстер; мифология; фэнтези.

Образ трикстера, рассматриваемый как универсальный феномен, синтезирующий многовековой национально-культурный опыт народа, воспринимается в литературоведении как архетипический образ, нашедший многочисленные воплощения в литературе разных стран и эпох. Каждый новый период, жанр, направление и даже автор вкладывает в толкование образа трикстера свой конкретно-исторический смысл.

В понимании художественного образа всегда имеет место диалектика общего, культурно-исторического и отдельного, лично-авторского, поэтому для исследования эволюции образа трикстера необходимо учитывать воплощения этого образа в героическом эпосе, легендах Средневековья и фольклоре.

Тип трикстера транслирует актуальные для эпохи вопросы. Он является героем, остро реагирующим на современные проблемы настоящего для него времени. Ярким примером является Тиль Уленшпигель (герой фламандских средневековых легенд) и Ходжа (персонаж из мусульманского фольклора). Подобная реализация позволяет подчеркнуть сатирическую и неоднозначную натуру трикстера. Однако образ обретает большую многослойность в более поздние периоды. Так, постмодернистский трикстер более разнообразен в видах реализации образа.

Будучи архетипом, трикстер обладает рядом неотторжимых черт, которые реализуются в разнообразных сочетаниях, создавая в совокупности узнаваемый образ. Ахметшин А.Р. и Горбатов А.В. в одной из своих работ выделяют восемь основных атрибутивных характеристик трикстера [6]:

- 1) связь игры и реальности в сознании персонажа (любовь к азартным играм, зависимости, желание манипулировать окружающими);
- 2) неспособность вписаться в общепринятые рамки (желание самостоятельно сформировать систему моральных норм, которая зачастую является искаженной);

- 3) разрушение социального устройства, создание хаоса вокруг себя;
- 4) непредсказуемость действий и умение находить выход из ситуации, обусловленное везением или острым умом;
- 5) невольная или предумышленная склонность к сексуализации образа (присутствует градация признака от шуток на данную тему или симпатии со стороны противоположного пола до склонности к насилию);
- 6) способность к трансформации (внешней и внутренней, в зависимости от особенностей жанра произведения). Часто эта черта связывается с наличием в трикстере явного животного начала и его способностью к оборотничеству;
- 7) трансляция ключевых общественно важных тезисов и идей (новых философских веяний, продиктованных социально-историческим контекстом);
- 8) сатира и юмор (зачастую весьма жестокий и циничный, однако шутки подобных персонажей тесно связаны с современной для них эпохой).

Исторический контекст, в который погружен герой, диктует, на какие из этих признаков автору необходимо сделать акцент, а какие наоборот следует переместить на второй план.

У. Хайнс и У. Доти выделяют еще две важные трикстерские черты: выполнение роли «божественного посланника и подражателя богов»; способность сделать что-то из ничего, т.е. реализация роли «священного и распутного бриколера» [5].

Важный тезис относительно героев-трикстеров выдвигает в одной из своих лекций Дмитрий Быков. Он отмечает, что подобные персонажи часто стремятся к возрождению и перерождению. В качестве примера он приводит Гамлета, который умирает как актер на сцене, изображая убийство отца дядей, а потом воскресает непосредственно как Гамлет [7]. Эта черта часто пересекается с магическими способностями героев-трикстеров, она также олицетворяет собой вневременной характер архетипа. Быков также отмечает, что персонаж-трикстер зачастую имеет сложные отношения со своим отцом или более дальним предком.

Интересно пограничное положение трикстера в рамках традиционного противопоставления ролей «антагонист-протагонист». Зачастую, если трикстер является заглавным персонажем, он представляет собой антигероя, то есть предстает лишенным героических положительных черт полностью или частично. Присутствуют, однако, и трикстеры чисто протагонистического характера.

Главные герои-трикстеры зачастую берут свое начало в образах германоскандинавских и кельтских богов (Локи, Луг, Один). Чаще всего в современном фэнтези (европейском, американском, славянском) трикстеры берут свое начало именно в этом божественно-героическом подвиде. Это важно с той точки зрения, что в славянском фольклоре есть свой прототип трикстера, вокруг которого строится повествование. Это Иван-дурак, который подобен

224 | в плане преобладания юмористического над героическим Тиллю Уленшпигелю. В современной литературе подобные персонажи редко занимают главенствующие позиции в произведениях.

Трикстер может являться и второстепенным героем. Чаще всего он выполняет роль наставника или помощника заглавного персонажа. Одной из ранних реализаций такого образа является Мерлин из средневековых британских легенд, который становится наставником Артура. Герой-трикстер и заглавный персонаж могут быть равны по статусу. Трикстером-помощником реализует себя Мерлин по отношению к Утеру Пендрагону. Если обращаться к славянским источникам, то стоит отметить беса в «Повести о Савве Грудцыне» XVII в. [8]. Жанровая принадлежность памятника и особенности повествования не позволяют реализовать многие архетипические черты, однако этим данная реализация и интересна. Например, религиозная направленность не позволяет проявиться сексуализации образа. Также сложно выявить склонность персонажа к азартным играм и острый саркастичный юмор. Подобные памятники не выявляют ярко характер героя, так как выполняют в первую очередь дидактическую функцию, наставляя читателя на истинный путь с христианской точки зрения.

Третьестепенные персонажи-трикстеры берут свое начало в низшей мифологии. Зачастую это разнообразные духи, феи и другие магические существа. В славянском фольклоре это разнообразные домовые, банники, лешие, а в европейском, например, пикси.

Обратимся к авторским реализациям архетипического образа. В произведениях Толкиена роль трикстера реализует главный герой повести «Хоббит, или Туда и обратно» (1937) Бильбо Бэггинс [2]. Можно говорить о том, что в нем уживаются две личности, которые сменяют друг друга в зависимости от ситуации. Подобная двойственность объясняется тем, что герой происходит из рода Туков, т.е. унаследовал от своей матери Белладонны склонность к авантурным поступкам. Бильбо выступает в роли почтенного хоббита, который привязан к своей норе и не может жить без носового платка. Однако при этом мистер Бэггинс является талантливым взломщиком, о чем не догадывается в самом начале произведения. Это говорит о способности героя к внутренней трансформации. Изменение внешнего облика связано с владением героя волшебным кольцом. Этот артефакт позволяет Бильбо становиться невидимым. Несходство Бильбо с другими хоббитами, то, что он теряет статус «уважаемого хоббита», отправившись в путешествие с Гэндальфом и гномами представляет собой реализацию такого трикстерского архетипического признака как «нарушение социальных норм».

Любовь к азартным играм реализуется в эпизоде, в котором Бильбо и Голлум обмениваются загадками. Бильбо ведет себя весьма изворотливо,

что тоже характерно для трикстера. Мистер Бэггинс обманывает и дракона Смауга. Лестью и изворотливыми фразами хоббит убеждает дракона показать живот. Именно так Бильбо узнает о слабом месте Смауга.

В диалоге с драконом Бильбо перечисляет свои имена: «Ищущий Следы, Рвущий Паутину, Жалящая Муха. Вместе со мной получилось Счастлирое Число» [2, с. 222]. Многие персонажи-трикстеры самостоятельно или благодаря другим героям обретают несколько имен. Яркий пример представлен в скандинавской мифологии. Один именуется Висельником, Всеотцом, Злодеем, Мудрецом, Обманщиком и т.д.

Стоит отметить, что архетип трикстера, находящийся между двумя дугами (тенью и персоной) тесно связан с дуалистическими мифами: братья представляют собой два контрастных темперамента: один олицетворяет созидание и доброжелательность, а другой – разрушительную силу. Интерпретация дуалистического мифа о двух братьях – тени и персоне – появляется в цикле «Сага о копье» М. Уэйс и Т. Хикмен [4]. Один из братьев Маджере (Рейстлин) является трикстером, персонажем на границе протагониста и антагониста, при этом являясь главным героем.

Рейстлин стремится к власти, хочет стать богом, тем самым жаждет разрушить общепринятое мироустройство и установить собственные законы. Сексуализация также присуща этому персонажу и представлена в совокупности со склонностью к манипуляциям. Рейстлин соблазняет светлую жрицу Крисанию из храма Паладайна. Это необходимо ему для спуска в бездну, ключом к которой является союз темного и светлого начал.

В современном фэнтези происходит смещение главного-героя трикстера в рамках парадигмы «положительный-отрицательный герой» в сторону первого. Постепенно такой персонаж лишается черт антигероя, вызывая главным образом симпатию читателей.

Обратимся к второстепенным трикстерам. Еще одним персонажем вселенной Толкиена, который проявляет трикстерские черты и обладает несколькими именами, является Гэндальф. На протяжении всех произведений его называют: Серый Странник, Олорин, Митрандир, Таркун, Инканус, Белый Всадник. Также Гэндальф проходит своеобразную трансформацию – переход от Гэндальфа Серого, к Гэндальфу Белому. Более того, это изменение происходит посредством гибели героя (Гэндальф падает в пропасть во время ожесточенной битвы с демоном Балрогом в Мории). Однако бессмертная сущность Гэндальфа возвращается уже в новом статусе [3].

В «Хоббите...» Гэндальф является персонажем, который нарушает привычный ход жизни Бильбо Бэггинса, отправляя его в путешествие. Он реализует также роль спасителя, помогая гномам в безвыходной ситуации и по своему происхождению является существом пограничного (околобожественного) типа [2].

Интерпретацию героя-трикстера-помощника дает Нил Гейман в романе «Дети Ананси» (2005) [1]. Сюжет романа переплетается также и с юнговским архетипом тени. Один из братьев (детей бога-паука Нанси) является магически отделенной частью другого. Это произошло вследствие воздействия на мальчика проклятья, наложенного ведьмой. Таким образом, Толстяк Чарли представляет собой реализацию архетипа «Персона», т.е. социально приемлемого индивидуума, а его брат Паук – архетипа «Тени». Однако Паук не только тень, но и трикстер. Он обладает способностями привлекать противоположный пол. Этому свидетельствует тот факт, что он уводит невесту своего брата. Паук разрушает сложившийся уклад жизни Чарли, устанавливая свои правила, к которым другим героям приходится привыкать. Брат в свою очередь представляет собой реализацию трикстера-спутника.

Пример трикстера-третьестепенного персонажа можно найти в XX веке. В военные годы детский писатель Роальд Даль написал свое первое произведение – повесть «Гремлины» (1943), которое базируется на суевериях британских летчиков. Они активно приписывали маленькому народцу неполадки в летательных устройствах. Гремлины нападали на самолеты большим роем, ломая механизмы, заслоня обзор пилоту и всячески мешая ему. Предполагалось, что они живут в облаках, поэтому полетов сквозь них стоит избегать. Главный герой повести по имени Гас сталкивается с крошечными существами, которые пытаются вывести из строя его самолет. Один из представителей этой расы описан так: «a little man no more than six inches tall» (маленький человечек ростом не более шести дюймов) [9]. Изначально они реализуют роль врагов главного героя, старательно мешая ему. Однако после разговора с Гасом, они решают помочь ему и рушат вражеские самолеты.

Таким образом, можно говорить о трикстере как о третьестепенном персонаже, который берет свое начало в низшей мифологии, то есть зачастую напоминает существ из рода фейри. В таких героях реализуется дуалистическая природа трикстера, неоднозначность их роли. Однако иногда третьестепенный персонаж-трикстер становится однозначным помощником или антагонистом. Это связано с минимальной развернутостью характера персонажа в произведении, отсутствием описания прошлого героя, его мотивации. Поэтому автор не реализует большинство атрибутивных трикстерских черт.

Трикстеры играют немаловажную роль в современной литературе, часто появляясь именно в фэнтезийных произведениях. Вероятно, это обусловлено большими возможностями с точки зрения реализации атрибутивных признаков. Благодаря преобладанию в произведениях данного жанра героического начала, воплощенного чаще всего главным героем, трикстеры с их двойственной и неоднозначной натурой зачастую выступают в качестве второстепенных персонажей. Третьестепенные же трикстеры мало видоизменились со времен широкого бытования низшей мифологии.

Литература

1. Гейман Н. Сыновья Ананси. – М.: АСТ, 2019. – 416 с.
2. Толкиен Дж. Р. Р. Хоббит, или Туда и обратно: Избранные произведения / Пер. с англ. – М.: Эксмо, СПб: Terra Fantastica, 2002. – 608 с. (Серия «Шедевры фантастики»).
3. Толкин Дж. Р. Р. Властелин Колец. – М.: АСТ, 2016. – 1120 с.
4. Уэйс М., Хикмен Т. Трилогия легенд. – СПб.: Фантастика Книжный Клуб, 2018. – 1280 с.
5. Hynes W.J., Mythical Trickster Figures / W.J. Hynes, W.J. Doty; Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 1993. – 265 p.
6. Ахметшин А.Р., Горбатов А.В. Атрибутивные признаки архетипа Трикстера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 32. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/atributivnye-priznaki-arhetipa-trikstera> (дата обращения: 15.12.2021).
7. Дмитрий Быков. Трикстерский роман. Трикстер // Youtube.com: видеохостинг. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gqbQXcjwgVo> (дата обращения: 18.02.2022).
8. «Повесть о Савве Грудцыне» (старая орфография). – URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru> ; URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/text/povest-o-savve-grudcyne.htm> (дата обращения 29.01.2023).
9. The Gremlins – Roald Dahl // Roalddahl.com The Official Roald Dahl Website – Kids. – URL: <https://www.roalddahl.com/roald-dahl/stories/f-j/the-gremlins> (дата обращения: 28.03.2022).

S. S. Zabelina

THE TRICKSTER ARCHETYPE: FROM MYTHS AND LEGENDS TO MODERN FANTASY

The article is devoted to the study of the evolution of the trickster from the first realizations of the Medieval period to the modern author's incarnations.

Keywords: archetype; trickster; mythology; fantasy.

КОНЦЕПЦИЯ СУДЬБЫ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТАХ ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ, О ПОХИЩЕНИИ ПЕРСЕФОНЫ И В РОК-ОПЕРЕ «ОРФЕЙ» ОЛЬГИ ВАЙНЕР

Статья посвящена исследованию концепции судьбы в мифологических сюжетах об Орфее и Эвридике, о похищении Персефоны и в рок-опере «Орфей» Ольги Вайнер. Сравнительно-исторический метод позволяет выявить сходства и различия в художественном воплощении концепции судьбы в древнегреческих мифах и в русской рок-опере XXI века.

Ключевые слова: древнегреческая мифология; рок-опера; Ольга Вайнер; концепция судьбы; мотивы.

Одним из самых целостных и многогранных является корпус древнегреческих мифологических сюжетов. Многие из них были зафиксированы величайшими поэтами древних Греции и Рима, потому дошли до нас в превосходном виде. На мифологических сюжетах об Орфее и Эвридике и о похищении Персефоны основана вдохновленная древнегреческой мифологией рок-опера «Орфей» Ольги Вайнер.

Жанр рок-оперы возник в конце 1960-х годов и по мнению некоторых исследователей является разновидностью мюзикла. Рок-опера представляет собой полиполярный феномен пограничного характера, имеющий в себе музыкальную, вербальную и визуальную составляющие.

Музыкально-вербальная часть рок-оперы состоит из арий, написанных в жанре рок, исполняемых разными вокалистами по ролям. В науке существуют два типа исследований рок-поэзии с семиотической точки зрения: первый предполагает исследование исключительно вербального элемента, что позволяет установить свойство литературности явления, второй же предполагает комплексный тип исследования с точки зрения полиполярности феномена [7, с. 113]. В данной статье для концентрации на текстовом компоненте был применен первый тип исследования.

Сюжет рок-оперы «Орфей» Ольги Вайнер основывается на двух древнегреческих мифах: мифе об Орфее и Эвридике и мифе о похищении Персе-

фоны, которые переплетаются в нем в единую историю. В данной статье мы рассмотрим лишь несколько аспектов реализации мотива судьбы в рамках интерпретации мифологических сюжетов в текстах рок-оперы.

В качестве источника мифологических текстов был взят классический вариант мифа об Орфее и Эвридике из «Георгиков» Вергилия в переводе С.В. Шервинского и текст «К Деметре» из цикла Гомеровских гимнов в переводе В.В. Вересаева.

В настоящей статье мотив понимается как устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста, который может быть выделен в пределах одного или нескольких произведений писателя [6, с. 230].

Рассмотрим наиболее важные мотивные взаимоотношения в мифе об Орфее и Эвридике, изложенном в IV книге «Георгиков». В интерпретации Вергилия этот миф начинается с истории об Аристе, который захватывает провидца Протея, для того чтобы узнать, чей разозленный дух его преследует. Аристей выясняет у него, что прогневал нимф, нечаянно став причиной смерти жены Орфея – Эвридики. Преследуемая им, нимфа наступила на змею, и та умертвила ее, укусив. История Аристея не относится к сюжету самого мифа, но служит первопричиной описанных в нем событий.

Этот текст представляет собой версию общего для мифологий сюжета о спуске героя в нижний мир и возвращении назад. Он является отражением древнейшего обряда инициации, в ходе которого человек, проходя через ряд испытаний, символически умирал и возрождался. В каждой мифологии существуют некоторые «правила поведения», следуя которым человек, попав в нижний мир, может вернуться в мир живых. Эти «правила поведения» трижды нарушает Орфей: спустившись в нижний мир, будучи живым, зачаровав души в Тартаре своей песней и устроив тем самым хаос, нарушив договор с представителем нижнего мира, Аидом, обернувшись посмотреть на Эвридику. За это он несет наказание: теряет Эвридику, обезумев, и, в конце концов, погибает: «<...> Только безумием вдруг был охвачен беспечный любовник <...>» [2, с. 132] и «Пренебреженные им по обету, Киконии жены // Между божественных жертв и оргий Вакха ночного // Там растерзали его и останки в степи разметали» [2, с. 133].

Итак, мотив *судьбы* в этом тексте реализуется через мотивы *смерти* («<...> Ибо, когда от тебя убегала, чтоб кинуться в реку, // Женщина эта, на смерть обреченная, не увидала // В гуще травы, возле ног, огромной змеи прибережной» [2, с. 132]) и *встречи со змеей* («<...> В гуще травы, возле ног, огромной змеи прибережной» [2, с. 132]) и связан с такими мотивами как *попытка изменить судьбу, обреченность и наказание героя, нарушившего правила нижнего мира, безумием и смертью*. Мотив *попытки изменить судьбу*, относящийся к мотиву *судьбы*, в свою очередь связан с мотива-

230 | ми спуска в нижний мир, «волишебной» песни, с помощью которой Орфей проходит через Тартар, избежав препятствий, *договора с представителем нижнего мира* и относящимся ко всем перечисленным мотивом *нарушения правил нижнего мира*.

Итак, *судьба* в данном тексте предстает как некий закон мироздания, нарушение которого наказывается.

Теперь рассмотрим мотивные взаимосвязи в мифе о похищении Персефоны, изложенном Гомером в гимне «К Деметре». Этот текст относится к категории календарных мифов: в нем объясняется смена времен года и присутствуют аграрные мотивы, связанные с образом богини плодородия Деметры. Он имеет общие черты с сюжетом об Орфее и Эвридике: в нем также присутствуют мотивы *спуска в нижний мир* (похищение Персефоны), *договора с представителем нижнего мира*, Аидом, и *смерти* (спуск Персефоны в нижний мир и мотив бесплодности земли: «Бесплодными сделались пашни: // Семя сокрыла Деметра прекрасновечная в почве» [4, с. 98]), «волишебно» звука (в мифе об Орфее и Эвридике это пение Орфея, здесь – слова Гермеса: «<...> Тотчас отправил в Эреб златожезлого Аргобуйцу, // Чтобы, приятною речью хитро обольстивши Аида, // Чистую Персефонею из темного мрака он вывел // на свет» [4, с. 99]). В обоих также присутствует мотив *попытки изменить судьбу*, вернув кого-то из нижнего мира: однако если Орфею не удастся вернуть Эвридику, то Деметре, с помощью Зевса, удастся вернуть Персефону, хотя и не навсегда.

Интересно, что, не выполняя свою функцию как богини плодородия, Деметра, как и Орфей, нарушает законы мироздания, но при этом, в отличие от него, все же получает желаемое.

Итак, *судьба* в мифе об Орфее и Эвридике предстает как некий закон мироздания, а в этом мифе в виде *воли Зевса*, с позволения которого Аид в начале похищает Персефону: «<...> С дочерью тонколодыжной, которую тайно похитил // Аидоней, с изволения пространно гремящего Зевса» [4, с. 88], и по указанию которого потом отпускает ее в мир живых с Гермесом: «<...> Улыбнулся бровями владыка умерших, // Аидоней, и, послушный вельням властителя Зевса, // Персефоне разумной тотчас же отдал приказанье: // “К матери черноодежной немедля иди, Персефона» [4, с. 100]. Здесь стоит отметить, что для того, чтобы связать ее с миром мертвых и не дать уйти навсегда, Аид дает Персефоне проглотить зернышко граната – дает ей вкусить еду из нижнего мира.

Теперь обратимся к рок-опере «Орфей». Сюжет рок-оперы представлен серией арий и дуэтов с элементами хоров, поющих от лица героев, что позволяет рассмотреть функционирование мотива судьбы в корпусе текстов каждого действующего лица отдельно.

Центральный вопрос рок-оперы – вопрос о свободной воле людей; о существовании судьбы, о том, что есть выбор, и о том, кто должен определять судьбу человека: боги или он сам?

Наиболее ярко концепция судьбы раскрыта в контексте развития образа главного героя оперы – Орфея. Рок-опера делится на две части: «Будь что будет» и «Кто ты?». Рассмотрим, как реализуется мотив судьбы в рамках образа Орфея в первой части.

В первой части мотив *судьбы* чаще всего связывается с мотивами *обреченности* («<...> Когда берет свое // Неотвратимый рок» [1]), *хрупкости жизни* («Что трофеи и достижения, // Если противник – Смерть?» [1]), *смерти* («Пойми, // Ее [Эвридику] так рано забрала река судьбы...» [1]), *борьбы за право выбирать* («Даже тем, кто сражался // И выиграл бой [за право выбирать] // Было вовсе не просто // Идти за мечтой...» [1]), а также *потери себя* («Но с каждым шагом // Все дальше был сам от себя...» [1]) и *победы* («Я свой маршрут размечал // Чередою побед» [1]).

Блок мотивов, связанных с мотивом *судьбы*, противопоставляется блоку мотивов, связанных с *попыткой изменить судьбу*. В него входят такие мотивы как *сила человека выбирать свой путь* («В нем [человеке] сила есть одна, // Способная во мгле // Историю свою // Творить назло судьбе» [1]), *выбор* («Час отбросить прочь наставления // Собственный выбрать путь...» [1]), *сомнение* («<...> Позади оставить сомнения мне // И тебя вернуть» [1]) и *«волшебная» песня* («Пой, моя лира! // Пусть ветром ворвется во тьму, // К той, чьей любовью мое сердце дышит, // Музыка воспоминаний пронзив тишину...» [1]).

Во второй части рок-оперы поля мотивов *судьбы* и *попытки изменить судьбу* меняется. Мотив *судьбы* связывается с мотивами *воли богов* («<...> По воле богов герои // Жертвуют всем...» [1]), *отсутствия выбора* («Ты желаешь свободы, // Ты ищешь мечту, // И за ниточки эти // Тебя поведут...» [1]), *смерти* («Среди потерянных душ, // Бесплотных каменных лиц, // Послушно во тьму бредущих, // Забывших, кто они...» [1]), *поражения* («Судьбу отрицать не сложно, // Пока ей не проиграл...» [1]), *хрупкости жизни* («Когда твой хрупкий рай // Обратится в труху...» [1]) и *тьмы* («<...> Послушно во тьму бредущих...» [1]), а мотив *попытки изменить судьбу* с мотивами *«волшебной» песни* («Вот он, твой шанс – // Последний аккорд! // Играй живые ноты!» [1]), *возвращения воспоминаний* («Насквозь пройдет, напоминая, // Кто ты такой» [1]), *капкана* («<...> Крутые виражи моих решений // Переплетаются в капкан» [1]) и *лжи* («Правду во лжи скроет туман. // В чем же здесь мой // Самообман?» [1]).

В единую концепцию эти мотивы соединяются в композициях «Выбирать» и «Обернись», завершающих историю Орфея. Выбор оказывается равен его отсутствию: «Я устал // Выбирать, когда выбора нет»; победа – поражению: «Как всегда победил, // Но не знаю что делать теперь...» [1]; свободная воля – следованию воле богов: «<...> И, придя, не о том я просил. // Это чья-то чужая

232 | игра...» [1]; мечта – капкану: «<...> И вот осталось несколько шагов, // Но впереди не гром аплодисментов – // Мне слышен скрежет будущих оков [1]».

Однако в конце Орфей все же обретает свободу, решая оставить Эвридику, нарушая тем самым волю богов и таким образом отвергая их дары и статус героя: «Обернись, все исправь, // И останься собой. // Поверни время вспять, // Сделай выбор иной» [1]. Таким образом, нарушение договора с Аидом предстает в рок-опере как единственный выбор, сделанный подлинно Орфеем, освобождающий его.

Если в мифологическом тексте *судьба* предстает как закон мироздания, нарушение которого влечет за собой наказание, то в рок-опере *судьба* оказывается в глазах Орфея игрой богов, несущей для людей смерть, разрушения и несчастья и лишаящей их воли выбирать свой путь.

Образом, противопоставленным Орфею, является Аид. Для него в обеих частях оперы мотив *судьбы* связан с мотивами *власти* («Власть – не простое слово, // Выше она законов...» [1]), *справедливости* («На справедливый суд // Дороги все ведут» [1]), *силы* («Сила свергать основы // И создавать их снова...» [1]), *закона* («<...> Судьба свое возьмет, // Закон ее суров, // Порядок нерушим» [1]), *смерти* («На справедливый суд // Дороги все ведут, // Где обретут заслуженный финал...» [1]), *воли богов* («<...> И все чем борьба обернется – // Напрасная жертва богам» [1]) и *любви* («[Персефоне] Судьбы затупит острие // Одно решение твое» [1]), а мотив *попытки изменить судьбу* с мотивами *нарушения правил мироздания* («Судьбы решенья менять, // Ради чего мне спорить со вселенной?» [1]), *героя* («О, сколько знаю о героях // Я историй на один сюжет» [1]), *поражения* («<...> И все чем борьба обернется – // Напрасная жертва богам» [1]), *обреченности* («Для каждого зверя найдется // Однажды надежный капкан» [1]) и *хаоса* («Забирай свое, убирайся прочь, // Ты и так натворил здесь бед» [1]).

Таким образом, если в мифе, изложенном Гомером, *судьба* предстает в виде воли Зевса, которой подчиняется Аид, то в рок-опере *судьба* является законом мироздания, сохраняющим порядок и удерживающим мир от хаоса, а попытка изменить ее может разрушить мир.

Разумеется, каждый герой рок-оперы имеет собственную функцию в ее сюжете, и мотив *судьбы* и ее концепция реализуется по-разному в рамках каждого корпуса текстов, но более подробное рассмотрение каждого персонажа в частности и их взаимосвязи в рамках сюжета оперы требует отдельной статьи.

Литература

1. Вайнер О. Тексты песен рок-группы «Ясвена» и рок-оперы «Орфей» авторства Ольги Вайнер: [Электронный ресурс]. Москва, 2019–2021. – URL: <https://stihi.ru/avtor/jasvena> (Дата обращения: 19.12.2022).

2. Вергилий. Георгики // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, Москва, 1979. – С. 73–134.
3. Гаспаров Б. М., Паперно И. А. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes. Stockholm. 1979. – С. 9–44.
4. Гомер. Гомеровы гимны // Эллинские поэты. М.: Художественная литература, 1963. – С. 88–104.
5. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–416.
6. Незванкина Л.К., Щемелева Л.М. Мотив // ЛЭС. М., 1987. – С. 230.
7. Цвингун Т. В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст, Тверь, 2002. – С. 104–113.

V. P. Kovalevskaya

THE CONCEPT OF FATE IN MYTHOLOGICAL STORIES ABOUT ORPHEUS AND EURYDICE, ABOUT THE ABDUCTION OF PERSEPHONE AND IN THE ROCK OPERA «ORPHEUS» BY OLGA VAINER

The article is devoted to the study of the concept of fate in mythological stories about Orpheus and Eurydice, about the abduction of Persephone and in the rock opera «Orpheus» by Olga Vainer. The comparative-historical method makes it possible to identify similarities and differences in the artistic embodiment of the concept of fate in ancient Greek myths and in Russian rock opera of the 21st century.

Keywords: ancient Greek mythology; rock opera; Olga Vainer; concept of fate; mot.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОГО ОБРАЗА ПСИХЕИ В ПОЭМЕ И. Ф. БОГДАНОВИЧА «ДУШЕНЬКА»

В статье рассматриваются художественная интерпретация образа Психеи в поэме Ипполита Федоровича Богдановича «Душенька», трансформация образов и мотивов русского фольклора для создания национально-самобытной картины мира.

Ключевые слова: античный миф; Психея; Богданович; Душенька; ироико-комический жанр; русский фольклор.

Античный миф об Амуре и Психее, изложенный в виде вставной новеллы в романе римского писателя Апулея «Золотой осел», получил широкую известность и был переработан в произведениях других, более поздних авторов.

Ипполит Федорович Богданович, русский поэт и переводчик, показал Психею с совершенно новой, неожиданной стороны, пересмотрел древний сюжет и воссоздал его в близких ему русских реалиях, наделяя героиню чертами характера и элементами поведения светской дамы восемнадцатого столетия, а также творчески переосмыслил образы и мотивы русского фольклора.

Поэма написана в ироико-комическом жанре, который характеризует контраст тематического и стилистического планов. Произведениям этого жанра свойственно смешение низкого стиля и торжественного слога. Таким образом, автор обманывает читательское ожидания патетики, повествуя возвышенно о ничтожном [4, с. 313–314].

Свою эстетическую позицию И. Ф. Богданович обозначает в предисловии поэмы: «Собственная забава в праздные часы была единственным моим побуждением, когда я начал писать «Душеньку» [1, с. 45]. Стоит отметить, что поэт в первой же строфе указывает еще и на то, что не собирается поднимать высокие темы, свойственные текстам древних авторов:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герои
Но Душеньку пою [1, с. 46].

Поэма изложена на основе мифа об Амуре и Психее, однако, если быть еще точнее, автор выбрал для интерпретации переведенное на французский

язык неканоничное сочинение Жана де Лафонтена. Е. А. Шкурская пишет, что сюжет ирои-комической поэмы И. Ф. Богдановича характеризуется стилизацией под античный миф с опорой на каноны русской волшебной сказки. Таким образом, активное заимствование античного сюжета обогащается типологическими признаками русского фольклора [3, с. 9–10].

Для традиционной русской сказки привычна особая парадигма обрядов инициации, которую проживает главный герой по ходу сюжета. И. С. Зими-на определяет пять основных этапов инициации: 1) физическое отделение от родителей, воспринимаемое как переход к уровню богов; 2) временная смерть, погружение во мрак и испытание страхом; 3) ритуал возрождения, появление на свет нового человека; 4) обучение, посвящение в таинства, возвращение духа и силы; 5) суровое испытание, подтверждающее избранность героя. [2, с. 77–82].

Душенька И. Ф. Богдановича, реализованная как героиня русской сказки, проходит парадигму инициации. Первый этап – проводы Душеньки на вершину горы, откуда ее должно забрать чудовище из предсказаний оракула. Процесс описывается как обряд прощания с усопшим:

В сей путь, короткий или дальний,
Устроен был царем порядок погребальный.
Шестнадцать человек несли вокруг свечи
При самом свете дня, подобно как в ночи;
Шестнадцать человек с печальною музыкой,
Унывный пели стих в протяжности великой;
Шестнадцать человек, немного тех позадь,
Несли хрустальную кровать,
В которой Душенька любила почивать... [1, с. 63].

Затем наступает ночь, и героиня остается одна, ожидая чудовища. Таинственный жених переносит до смерти напуганную Душеньку в «блаженнейший мир». Таким образом, проходят второй и третий этапы, в которых героиня как бы «умирает» в старом мире и «перерождается» в новом. Автор пишет, что «из мрачнейшей пустыни» она «нечаянно взнеслась в прекрасный некий рай» [1, с. 67–68]. Четвертый этап испытания духа наполнен образами и мотивами из русских сказок. Разгневанная обманом богиня поручает Душеньке три испытания, в которых задействованы герои славянского фольклора: Змей Горыныч, Чудо-Юдо, Кащей.

Здесь же автор обращается к древнегреческому сюжету о спуске в царство мертвых.

Подчеркнем, что число «3», самое распространенное в славянских сказаниях и былинах, встречается в поэме И. Ф. Богдановича многократно: у царя три дочери; Душенька проводит с мужем три года; Венера дает ей три поручения, а к одному из них указывает временные рамки – исполнить его в течение трех часов.

236 | Выполняя задание богини спуститься в Тартрат и принести горшочек Прозерпины, героиня нарушает запрет:

Напоследи, смотря и в стороны и в след
 И до двора уже немного не дошед,
 Венеры заповедь, и гнев, и страх презрела,
 Открыла кровельку, в горшочек посмотрела.
 Оттуда, случаем лихим,
 Внезапно вышел черный дым.
 Сей дым, за сильной густотою,
 Зефиры не могли отдуть;
 И белое лицо и вскрыта бела грудь
 У Душеньки тогда покрылось чернотою [1, с. 121].

Следовательно, наказанием служит потеря красоты, которая стала причиной ревности Венеры, и вместе с тем имела огромную ценность для самой Душеньки. Амур рассказывает богине о том, как неприглядна теперь его жена, и получает разрешение вновь видаться с ней. Подходит к концу заключительный этап инициации героини: несмотря на внешний вид она становится избранной богами из-за своей внутренней красоты.

И. Ф. Богданович, интерпретируя миф об Амуре и Психее, описывает свой взгляд на русскую культуру. Его Душенька не имеет ничего общего с каноничной Психеей, а предстает перед читателями кокетливой светской дамой. Она не высокодуховная, не совершенная, ей свойственны типичные женские недостатки, например, тщеславие и любовь к нарядам:

Во всех ты, Душенька, нарядах хороша:
 По образу ль какой царицы ты одета,
 Пастушкою ль сидишь ты возле шалаша,
 Во всех ты чудо света [1, с. 77].

Автор пишет о ней беззлобно, со снисходительностью. Показательны его слова в эпизоде, где Душенька узнает о страшном предсказании оракула и смиряется со своей судьбой не из благородства, а из-за желания поскорее выйти замуж:

Но Душенька сама была великодушна,
 Сама Оракулу хотела быть послушна.
 Иль, может быть и так, чтоб мне не обмануть,
 Она, прискучив жить с родными без супруга,
 Искала наконец себе другого друга,
 Кто б ни был, где ни будь;
 И чтоб родным была видна ее услуга,
 В решительных словах сама сказала им:
 «Я вас должна спасти несчастьем моим.
 Пускай свершается со мною вышня воля;
 И если я умру, моя такая доля» [1, с. 61–62].

И. Ф. Богданович испытывает симпатию к своей героине. Такие выводы можно сделать из того, как он описывает взаимодействия Душеньки с окружающим миром:

«Но кто ты?» – старец спросил.
 «Я Душенька... люблю Амура...»
 Потом заплакала, как дура;
 Потом, без дальних с нею слов,
 Заплакал вместе рыболов,
 И с ней взрыдала вся натура [1, с. 107].

Он прощает ей ее наивность и простоту, выставляя на передний план искренность. В дополнении, непосредственность Душеньки замечают остальные персонажи поэмы. Например, так описывается вмиг стихший после появления Душеньки Тартар:

Церберы перестали лаять,
 Замерзлый Тартар начал таять.
 Подземна царства темный царь,
 Который возле Прозерпины
 Дремал, с надеждою на слуг,
 Смутился тишиною вдруг:
 Возвысил вокруг бровей морщины,
 Сверкнул блистаньем ярых глаз,
 Взглянул... начавши речь, запнулся
 И с роду первый раз
 В то время улыбнулся! [1, с. 120]

По результатам анализа поэмы, мы можем сделать ряд выводов. Во-первых, «Душенька» И. Ф. Богдановича – произведение ирои-комического жанра, задача которого развлечь читателя. Во-вторых, главная героиня сильно отличается от древней Психеи, она больше похожа на светскую даму, современную автору. В-третьих, поэма наполнена характерными чертами русского фольклора, что помогает создать национально-самобытную картину мира и описать Душеньку как героиню народной сказки.

Литература

1. Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель (Библиотека поэта; Большая серия; Второе издание), 1957. 260 с.
2. Зимина И. С. Современный вариант инициации в процессе взросления подростков, // «Педагогическое образование в России», 2010. С. 77–82.
3. Исаев Г. Г., Боровская А. А., Спесивцева Л. В., Громова Т. Ю. Материалы Всероссийской научной конференции «Жанрово-стилевые искания в художественной литературе» под ред. Е. Е. Завьяловой. 2019. С. 9–11.
4. Семенов В. Б. Ирои-комическая поэма // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под редакцией А. Н. Николюкина. М., 2001. С. 313–314.

*D. A. Gaponova***INTERPRETATION OF THE ANCIENT IMAGE OF PSYCHE
IN I. F. BOGDANOVICH'S POEM «DUSHENKA»**

The article examines the artistic interpretation of the image of Psyche in the poem by Ippolit Fedorovich Bogdanovich «Dushenka», the transformation of images and motifs of Russian folklore to create a national-original picture of the world.

Keywords: ancient myth; Psyche; Bogdanovich; Dushenka; mock-heroic; Russian folklore.

Л. Д. Вартанян

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
levvart@gmail.com*

К.-Д. Маляр

*аспирант
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
malyarcristina@gmail.com*

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ И ПРОБЛЕМАТИКИ ПЕРЕВОДА А. С. ПУШКИНА НА РУМЫНСКИЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЧЕРНАЯ ШАЛЬ»)

Основой лингвопоэтического исследования служит перевод стихотворения «Черная шаль» А. С. Пушкина, выполненный румынским поэтом Константином Негруцци. В материале рассматриваются особенности поэтики и проблематики перевода, по объему более чем двукратно превысившего оригинал.

Ключевые слова: Пушкин; «Черная шаль»; Константин Негруцци; румынский язык; Молдова.

Кишиневский период (в рамках «Южной ссылки») А.С. Пушкина был не самым продолжительным, но однозначно плодотворным для автора: по данным отдельных источников [1], на территории современной Республики Молдова поэт создал от 160 до 220 произведений и начал сочинять роман в стихах «Евгений Онегин». В тогдашней Бессарабской губернии Пушкин пишет «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Кавказского пленника», «Узника» и, наконец, «Черную шаль» с подзаголовком «Молдавская песня». Стихотворение, вдохновленное, по версии литературоведа-пушкиниста Б.А. Трубецкого, традиционными молдавскими балладами [2, глава 5], и будет объектом нашего исследования.

Предметом исследования является поэтика и проблематика перевода стихотворения Пушкина «Черная шаль», выполненного в 1837 году румынско-молдавским поэтом Константином Негруцци [3, с. 66]. Переложение на румынский язык («Şalul negru») по объему в 2,25 раза превысило оригинал [4, с. 120–121], (72 строки у Негруцци против 32-х у Пушкина), что вызвало у нас вопросы: «Насколько бережно Негруцци отнесся к оригинальному стихотворению?», «Существенно ли Негруцци дополнил его с точки зрения

240 сюжета?”, “Какие средства художественной выразительности Негруцци использовал в дополненном материале?” и пр.

В материале не будут упоминаться прочие стихотворения Пушкина, написанные в южной ссылке в целом и Кишиневе в частности: целью исследования является анализ исключительно “Şalul negru” и сопоставлении его поэтики и проблематики с поэтикой и проблематикой оригинала. Для большего удобства при разборе моим соавтором и носителем румынского языка, К. Маляр, был составлен дословный перевод “Şalul negru” [5, к. 1–5] с румынского на русский язык. Таким образом, мы фактически располагаем сразу тремя версиями стихотворения: **оригиналом на русском, переводом на румынский и обратным “подстрочником” с румынского.**

С первой строфы наблюдаются заметные отличия в характере лирического героя: и без того эмоциональный герой Пушкина (“Безглавое тело я долго топтал”) в переводе Негруцци становится “по-южному” темпераментным. Его душу не только лишь терзает печаль – она буквально “разорвана” от рыданий, мук и боли вследствие измены возлюбленной гречанки. Подобно средневековому трубадуру, лирический герой Негруцци обращается к слушателям, “всему миру”, в то время как рассуждения героя Пушкина кажутся более сдержанными и даже интимными, похожими на исповедь.

*На черную шаль гляжу молчаливо
Мою душу холодную никто не успокаивает
Она от плача, муки и боли
Разорвана.
Сегодня миру хочу рассказать
Причину моего страдания.*

В оригинале практически не представлен портрет возлюбленной гречанки: Пушкин акцентирует внимание лишь на одной детали гардероба героини – ее черной шали, которая вскоре и станет символом рокового разрыва с лирическим героем – безымянным молдавским аристократом. Негруцци, в свою очередь, наделил “младую гречанку” черными бровями, румяным лицом и гибким телом. Внешняя и внутренняя нежность покоряют героя “Şalul negru”: он “не знает горя” и думает о возлюбленной даже пируя с друзьями [5, к. 1–2].

*Когда был молодым, я сладко любил
Нежную гречанку с красивыми волосами
С черными бровями, румяным лицом
И гибким телом.
Тогда мне было проще верить в любовь
Я горя не знал.*

Слова незваного гостя-еврея об измене возлюбленной стали большой неожиданностью для героя, ведь он “вовсе не думал о черных днях” и не грезил о грядущей беде. Считаю нужным отметить, что происходящие впо-

следствии события эмоционально и психологически надломили молдавского дворянина: в определенный момент он “окаменел”, перестав чувствовать боль и сожаление, в то время как его сердце заморозил “холод смерти” [5, к. 2–3].

Как и “изнемогшего” героя Пушкина, героя Негруцци обескураживают обстоятельства измены: он мертвенно холоден, лишен силы и смелости. После того, как молдаванин пересекает порог дома гречанки, эмоции возвращаются к нему сторицей: он возмущается “беззаконием” и “издевательством” порочной гречанки, обнимавшей разлучника-армянина. Герою хватило лишь нескольких мгновений и “одного вдоха”, чтобы лишить жизни обоих. [5, к. 3–4].

Темпераментность лирического героя Негруцци проявляется и в конце стихотворения: в отличие от холодной печали и разочарования пушкинского героя, в версии румынского поэта герой постоянно беспокоен, мучим тоской и обидой [5, к. 4–5].

Негруцци снабжает “Şalul negru” большим количеством новой информации относительно оригинала: например, как было указано выше, описывает внешность гречанки, горячо любимой лирическим героем. Кроме того, румынский поэт подчеркивает, что огонь в сердце безымянного дворянина разжигали особенный взгляд героини и ее страсть. Герой постоянно задается риторическими, порой экзистенциальными вопросами (“Есть ли постоянство на земле?”, Кому рассказать мое мучение? Кому показать мою любовь?”), рассуждает о вере и любви [5, к. 2].

Стихотворение Негруцци богато тропами: эпитетами (“хладная душа”, “мерзкий еврей”, “шустрый конь”), метафорами (“моя радость одновременно утонула”, “рот просил поцелуев”), сравнениями (“быстрый, как молния”, “был каменным”, “холодный как мертвый”), гиперболами (“быстрый как молния”, “С тех пор ни минуты, ни мига любви и покоя у меня больше нет, одна мука”).

Переводя Пушкина, Константин Негруцци бережно отнесся к оригиналу, однако по итогам краткого литературоведческого анализа румынская версия кажется гораздо более зрелой с точки зрения как поэтики, так и проблематики: глубже раскрывается образ лирического героя и неверной ему гречанки, ярче и отчетливее запечатлеваются страдания молдавского дворянина. Вывод не кажется удивительным: между написанием “Черной шалью” и “Şalul negru” прошло более десяти лет.

Подобная разница по форме и объему между оригиналом и переводом Пушкина на румынский язык если не уникальна, то крайне незаурядна. Тем удивительнее обстоятельство, что ни советские, ни современные литературоведы не брались всерьез за сопоставление поэтики и проблематики “Черной шали” с ее румынским переводом. Даже Б.А. Трубецкой, автор фундаментальной для изучения кишиневского периода Пушкина монографии “Пушкин в Молдавии”, обошел труд Негруцци стороной.

В этой связи считаем важным и актуальным продолжить комплексное лингвопоэтическое исследование не только переводов русской классики в Молдове и Румынии, но и общих закономерностей между произведениями художественной литературы на русском и румынском языке соответственно.

Литература

1. Вести Гагаузии // Здесь будет памятник Пушкину. – URL: <https://vestigagauzii.md/index.php/novosti/obshchestvo/2625-zdes-budet-pamyatnik-pushkinu>
2. Трубецкой Б.А. Пушкин в Молдавии. Кишинев: Гос. изд-во Молдавии, 1949 (газ.-журн. тип. Парт. изд-ва). – 136 с.
3. М. В. Строганов. Судьба «Черной шали»: Три лекции по истории рус. культуры. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 94 с
4. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. / Т. 1. Стихотворения 1814–1822. – М.: ГИХЛ, 1959–1962. – 799 с. – URL: <https://rvb.ru/pushkin/tocvoll.htm>
5. Маляр К., Вартамян Л.Д. Черная шаль: поэтический перевод с русского на румынский и дословный – с румынского на русский. – URL: <https://telegra.ph/chernaya-shawl--Malyar-Vartanyan-02-17>

L. D. Vartanyan

Malyar Kristina-Denisa

FEATURES OF THE POETICS AND PROBLEMS OF A.S. PUSHKIN'S TRANSLATION INTO ROMANIAN (ON THE EXAMPLE OF THE POEM "Black Shawl")

The basis for the analysis is the translation of the poem "Black Shawl" by A.S. Pushkin, made by the Romanian poet Konstantin Negruzzi. The material examines the features of the poetics and problems of translation, which is more than twice the volume of the original.

Keywords: Pushkin; "Black Shawl"; Konstantin Negruzzi; Romanian language; Moldova.

ЦВЕТА В НАЗВАНИИ РОМАНА СТЕНДАЛЯ «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ» КАК СИМВОЛЫ СУДЬБОНОСНОГО ВЫБОРА ГЕРОЕВ

В данной статье рассматривается новый путь толкования символики цветов в названии романа Стендаля «Красное и черное». В работе были сопоставлены известные трактовки с новым взглядом, в котором цвета в названии ассоциируются с исходами жизненного выбора героев.

Ключевые слова: название; зарубежная литература; романтизм; Стендаль.

Одним из ключевых факторов понимания смысла произведения является понимание названия и его смысловой нагрузки. Особенно актуально это становится для литературы второй половины XIX в.: в это время символика названия возрастает за счет его емкости – романтизм заложил основы ассоциативной связи между названием и самим текстом – и в то же время свобода в трактовке символов порождает множество возможных вариантов понимания заглавия. Исследователи признают многозначность трактовок по причине их субъективности; возможность получения различных версий понимания текста и его составляющих естественно для литературной критики.

Традиция введения в литературу новаторских, “загадочных” названий впервые начала зарождаться в 20–30-е гг. XIX в., когда романтизм становился наиболее распространенным литературным направлением. Одним из родоначальников данного феномена стал Стендаль, автор двух коррелирующих между собой произведений “Красное и черное” и “Красное и белое”. Названия обоих романов базируются на семантике цвета и ассоциативных рядах, связанных с ним. Однако в этом аспекте нас интересует больше законченный роман автора, т.е. “Красное и черное”, ведь именно его замысел в полной мере реализован, а, следовательно, и может быть проанализирован.

“Красное и черное” был написан Стендалем в 1830 году. Действие романа происходит во Франции в 20-е годы XIX в. “Красное и черное” следует относить к переходным произведениям между направлениями романтизма и реализма – в том смысле, что произведение Стендаля подготовило необходимый образец для формирования психологического реализма, который получил более знаковое распространение в последней трети того же века –

244 | однако в самом произведении содержатся многие черты чисто романтического подхода: противопоставление реальности и внутреннего мира героя; большое количество героев-личностей с характерными для них чертами; эстетика языка и построения повествования; к романтическому в романе писателя можно также отнести и поэтику названия.

Существует несколько известных версий трактовки его символизма, от которых мы будем отталкиваться в данной статье. Название, содержащее в себе загадку, безусловно, может иметь несколько равноправных и достаточно аргументированных объяснений. Хронологически самой ранней версией трактовки является оппозиция красного – черного как символа двух карьер Жюльена Сореля: военного и священнослужителя [6, с. 68]. Впервые данная версия была наиболее емко описана Лотманом Ю.М., который проследил интертекстуальную взаимосвязь романа с “Жизнью и мнениями Тристама Шенди, джентльмена” Л. Стерна: там автор высказывал схожую мысль о том, что “к счастливой жизни могут привести два выбор: сутана и мундир” [3, с. 429]. Однако противники данной теории (в т.ч. и Л.И. Вольперт) опровергали ее тем фактом, что мундир французских военных того времени был голубым, а потому такая символика оказывалась несостоятельной для французского читателя. Тем не менее, ввиду определенной диалектики культур, символичные значения могут приобретать архетипический характер, и потому толкование символа может стать универсальным для разных социально-культурных условий.

Несоответствие семантики названия в традиционной точке зрения с историческими реалиями эпохи породило отличные от традиционной трактовки; Б.Г. Реизов предложил версию, которая связывает название с двумя ключевыми сценами романа: в начале романа, когда Сорель устраивается в дом де Реналья воспитателем детей, взгляд читателя фиксируется на красных отсветах и обрывках газеты, в которой говорится о смерти – традиционным образом, представляющим черный свет; в финале же кровь героя проливает палач в черном одеяние, что в очередной раз демонстрирует близкую взаимосвязь красного и черного цветов [4, с. 175]. Однако он же закончил свое глубоко продуманное исследование-свод всех когда-либо высказанных по этому поводу соображений, пессимистическим размышлением, в котором буквально сообщил литературному миру свое убеждение в том, что искать истинное толкование названия романа нецелесообразно и нерезонно: «Уже то обстоятельство, что название вызвало столько различных толкований, далеких от замысла автора, говорит о суггестивности названия. Оно вызывает ассоциации различного свойства, связанные с эмоциональными тонами и идейной основой романа. В «красное» и «черное» можно вкладывать любой смысл...» [4, с. 184].

Еще одна версия была предложена Л.И. Вольпертом, который обнаружил взаимосвязь между цветами в названии и символом игры в рулетку: красный

цвет ассоциируется с выигрышем, а черный – с проигрышем; и это в очередной раз отсылает нас на финал романа [1, с. 210].

Также известна версия о том, что красный и черный символизируют две любви в данном произведении: красный цвет соответствует любви г-жи де Реналь (живая любовь, радость, самоотверженность), а черный – страсти Матильды де Ла-Моль (смертоносная любовь, которая погубит Сореля) [2, с. 12].

Стоит отметить, что вышеизложенные точки зрения недостаточно абстрактны и обширны: каждая из них, по нашему мнению, помещает основную мысль романа в узкие границы и делает роман и его мораль в излишней мере обусловленным обстоятельствами (поясним: авторы указанных точек зрения уделяют излишнее внимание сюжетной составляющей романа, забывая об общеисторической, ведь роман Стендаля описывает историческую реальность в обобщенном формате). Символика цвета, обнаруженного уже в названии, должна быть истолкована более широко в аспекте эпохи повествования.

Мы считаем, что символика цвета в романе может быть описана как принятие и непринятие необходимости лицемерия и наличия “маски” в обществе Франции того времени. Как известно, Жюльен Сорель стремился построить себе карьеру в том обществе, а потому был вынужден прибегать к сдерживанию своего истинного характера: такая позиция самоочевидна, т.к. амбициозность молодого человека граничила с импульсивностью и могла помешать герою достичь желаемого. Умение же “подавить” в себе стремление к “мировой справедливости”, умение принимать устои современного ему общества и принимать искаженную мораль становится в такой символике жизненно важным фактором для человека. Поэтому красный цвет здесь ассоциируется с неприятием: человек сможет существовать в обществе только в том случае, если научится принимать его искаженную внутреннюю мораль – однако если такого не случается, то его постигает борьба, жертва и трагедия. Черный цвет – цвет смирения, трагедии, поражения – соотносится вынужденной необходимостью человека идти против своих принципов; в аспекте романа “Красное и черное” он же является и символом чуждого тому обществу человека, но подчиненного им, т.к. в некоторых источниках черный указывается как символ поражения. Подтверждает символизм такого сравнения и указанные ранее узловые сцены романа: в начальной сцене, когда Сорель устраивается в семью де Реналь, красный цвет открыто называется, а черный подразумевается писателем; в сцене смерти Сореля происходит обратная ситуация, когда красный цвет передается читателю на основании ассоциативного ряда, а черный открыто называется. Жюльен, не способный подавить в себе внутреннюю личность, пришел к закономерному финалу – казни; в то же время в начале его социального продвижения ему пророчили “черный” путь, то есть лицемерие ради цели, некоего рода макиавеллизм.

На первый взгляд, в данную концепцию не входят два ключевых женских персонажа романа: Матильда де Ла-Моль и г-жа де Реналь. Однако их символическое значение также взаимосвязано с характером главного героя и толкованием названия романа и не является фактической ошибкой. Мы не считаем состоятельной теорию о двух цветах любви, противопоставленных в образах двух главных героинь – в которой г-жа де Реналь ассоциировалась с “любовью жизни”, красным светом, а Матильда де Ла-Моль – с черной, “смертоподобной любовью” – по причине недостаточной нашей убежденности в таком толковании цветов; любовь г-жи де Реналь, будучи названной в описанной выше теории “живой”, по итогу событий произведения принесла герою смерть; в то же время Матильда выступает участником событий “из тени”, поэтому не может быть названа единственной причиной казни Сореля. Конечно, их образы и цвета соотносятся в аспекте характера протекания любви – красный, как более яркий цвет, представляет страстные метания г-жи де Реналь, тогда как черный – скрытное и внешне холодное чувство Матильды. Однако толкование лишь по одной ассоциации в данном конкретном случае может представлять собой литературоведческую ошибку.

Не следует забывать и про то, как Стендалем были разрешены конфликты каждого из персонажей: Жюльен Сорель был казнен; г-жа де Реналь умерла через 3 дня после смерти самого Жюльена; образ Матильды был изображен на последних страницах романа, когда та хоронила голову своего бывшего возлюбленного. Таким образом, мы приходим к очевидному выводу: решение внутреннего конфликта, по мнению Стендаля, определяет дальнейший исход жизни человека, символика которого отражена в антитезе двух цветов: красного и черного. Два главных героя, обладающих сильной связью с красным цветом – Жюльен Сорель и г-жа де Реналь – не сумели подавить внутри себя бунт, совладать со своими эмоциями, и потому боролись за свое право до конца; это и привело их к трагической развязке. Матильда де Ла-Моль, будучи человеком, принявшим нормы этого общества, осталась жива; однако тот факт, что в Сореле она увидела “родственную душу” уже говорит о том, что в определенных условиях она могла бы стоять на таком же пути бунта и борьбы. Это обстоятельство как бы сближает между собой путь “красного” и путь “черного”, объясняя их нераздельность как часть одного человеческого выбора. Стендаль смог в наиболее широком плане первым из писателей мировой литературы реализовать романтическую борьбу в реалистическом сюжете – о чем, кстати, свидетельствуют главным образом судьбы Сореля и де Реналь – и отсюда с перспективы читателя полностью реализует себя теория судьбоносного выбора героев – выбора между красным и черным исходом.

Подобный подход в оценке смысловой нагрузки названия можно считать несостоятельным, ввиду его излишней обобщенности; однако мы уверены, что в рамках изучения поэтики заглавия исследователь не способен произ-

вести достаточно глубокий анализ, опираясь исключительно на факты из самого произведения. Заглавие в этом плане можно понимать как концентрат смыслов; в таком случае, если опираться на теорию критики и воспринимать литературоведческого критика как автора возможных трактовок значения заглавия, можно прийти к однозначному выводу, что название и не должно иметь единой версии толкования. Многозначность символа – основа эстетики названия, а потому бессмысленно утверждать, что цвет в нем несет единственное сообщение для читателя.

Сюда же следует отнести фактор субъективного восприятия художественного текста вообще. Резонно предположить, что ни одна из ранее высказанных версий не является истинной по отношению к замыслу писателя; поэтому многозначность трактовок остается заведомо единственным и “одиноким” вариантом выбора пути в понимании названия “Красное и черное”.

Возвращаясь к изложенной нами версии, в очередной раз обращаемся к словам Ю.М. Лотмана: “...именно здесь проявился глубокий разрыв Стендаля со своим временем: читатель (и критик) 1830-х гг. вычеркнул XVIII в. и его уроки из своей культурной памяти” [3, с. 429]. Напомним, что автор выступал с версией о противопоставлении красного–черного как символа противопоставления двух карьер – карьеры священнослужителя и карьеры военного. Исследователь намеренно ставит акцент на взаимосвязи исторического и литературного, тем самым возводя исторически обоснованную аналогию в абсолют; однако, по нашему мнению, абсолютным такое возведение может считаться лишь в аспекте рассмотрения короткого периода времени – например, около 1 века. Наша трактовка ставит в основу понимания смысла заглавия архетипичность социальных и литературных образов вообще – то есть нами допускается взаимосвязь нашей теории с теорией Лотмана, но совершенно отвергается их тождественность: смиренность священнослужителя и буйность война – черты не профессии как таковой, однако целого социального пласта, а отсюда вытекает ранее упомянутая излишняя конкретность литературной идеи, заложенной автором.

Таким образом, можно однозначно утверждать, что до сих пор не было дано исчерпывающей и наиболее полной версии трактовки названия романа Стендаля “Красное и черное”. Однако постепенное углубление в анализ данного произведения может со временем дать свои плоды. На фоне всех вышеизложенных рассуждений не исключена и версия, что ранее изложенные критиками теории могут быть рассмотрены в аспекте анализа романа как система взаимосвязанных и взаимодействующих элементов.

Литература

1. Вольперт Л. И. Пушкин и Стендаль: (К пробл. типол. общности) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – Т. 12. – С. 200–223.

- 248 | 2. Д. Дионо. Le Rouge et le Noir: The Enigma of a Title (Филологические работы Университета Западной Вирджинии, 19 (1972). С. 12.
3. Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 3. – Таллинн, 1993. – С. 428–429.
4. Реизов Б. Г. Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и Черное»? // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 170–186.
5. Стендаль «Красное и Черное». М.: Художественная литература, 1969. – 560 с.
6. Стерн Л. Тристрам Шенди. Спб., 1892. С. 384.

D. F. Krasjuk

**THE COLORS IN THE TITLE
OF STENDHAL'S NOVEL "RED AND BLACK"
AS SYMBOLS OF THE FATEFUL CHOICE OF HEROES**

This article examines a new way of interpreting the symbolism of flowers in the title of Stendhal's novel "Red and Black». The work compared well-known interpretations with a new look, in which the colors in the title are associated with the outcomes of the characters' life choices.

Keywords: title; foreign literature; romanticism; Stendhal.

ЭСТЕТИКА БЕЗОБРАЗНОГО В РОМАНАХ ВИКТОРА ГЮГО И В КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА

В статье представлено сопоставление типов художественно-эстетического мышления, нашедших отражение в культовых романах Виктора Гюго и в зарубежном кинематографе XX века. Определяется влияние мироощущения французского писателя-романтика XIX века и американского кинорежиссера XX века на формирование и расширение возможностей воплощения эстетики безобразного в художественных образах, обусловленное динамикой историко-культурной действительности и вырабатываемого ею сознания.

Ключевые слова: мировая литература; мотив безобразного; Виктор Гюго; современный зарубежный кинематограф; Дэвид Линч.

Фигура культового классика французского происхождения Виктора Гюго вне всяких сомнений – явственный феномен культурно-общественного резонанса, слома устойчивых литературных идеалов и становления концепции ретроспективы в контексте восприятия пороков и прелестей, иллюзий и течений прошлого, чьи отголоски – тонкий, подобно шелковой нити, невербальный диалог пластов поколений. «Философско-историческое мирозерцание» – нерушимый постулат творческого гения Гюго; романтик-бонапартист в своем свободном и всецело милосердном порыве раскрывает перед очарованным напором вдохновенного самодержавного режима и блистательными национальными победами читателем, казалось бы, местечковую и пустую в своем общественно значимом аспекте тему противостояния убогого сироты миру корысти и похоти – трепетной поступью зарождающийся архетип в мировом культурном сознании.

Новаторство Гюго в реализации одной из ведущих тем колоритного романа, отражающего кипящую жизнь низших социальных слоев, подъем религиозного фанатизма, попытки служителей церкви преступить черту алчности, выявив формулу сотворения легендарного, но в сущности эфемерного философского камня, гибель храмовой архитектуры как гипертекстуального явления под натиском зарождения книжной цивилизации, «Собор Парижской Богоматери» неоспоримо: отчуждение интеллектуально

250 | слабого и физически неполноценного индивидуума, дитяти необузданного звериного естества.

Дуализм образа Квазимодо представляет собой глубокий внутренний конфликт, противоборство морально-нравственного духа, зачатков социальных качеств человека гуманного – нового члена эпохи – и дикого, чудовищно черствого нрава, питаемого лишь животными инстинктами. Воспитанный в условиях социальной отстраненности и обделенный возможностью вкушать плоды духовной, эстетической и интеллектуальной культур, убогий внешний облик слепого на один глаз, глухого по вине оглушительной мощности перезвона соборных колоколов, весьма немногословного, точно немого горбуна перекликается с его внутренним миром в аспекте мировосприятия, ибо по заверению самого Виктора Гюго «дух, обитавший в этом уродливом теле, был столь же уродлив и несовершенен»: Квазимодо – символ внутреннего оскудения в силу горестных нападков судьбы.

Ирония трагедии «униженного и оскорбленного» заключается лишь в психологическом начале: способность противостоять препонам жестоких укладов общественной конъюнктуры, диким нравам и разбоям социального дна, чья палитра на страницах романа «Собор Парижской Богоматери» представлена в многоплановом натуралистическом свете – «арготинцы», представляющие собой разбойный клан, некое содружество воров и мошенников, скоморохов и шутов, бродяг, нищих, калек.

Гиперболизация отталкивающе безобразного образа одинокого в толпе гнусных уличных пройдох и парижских зевак Квазимодо – многозадачная авторская игра на бесчисленных контекстных и портретных контрастах: лишенная пошлости, тяжких пороков и сорняков корысти душа выступает антиподом примитивного, незамутненного философскими чаяниями рассудка, движимого лишь естественными сиюминутными желаниями, инстинктами, порывами.

Латинские корни – «*quasimodo*» – имени архетипической в мировой литературе жертвы безжалостного социально-общественного конструкта алчной, дикой средневековой действительности в представлении Гюго весьма красноречиво отражают ключевую психологическую деталь образа: «как будто бы» человек – sentimentalный субъект, но «почти» зверь – жестокое чудовище.

Отголоски животрепещуще неординарного образа физически убогого отщепенца, созданного Виктором Гюго, исключая естественное явление прямой экранизации, пронизывают и произведения авторского кино: картина экстраординарного мастера современного сюрреализма, искусного мага символического киноязыка, гения камерной иллюзии Дэвида Линча «Человек-слон» (1980) – эквивалент не столь явного художественного оммажа бессмертному роману французского классика.

Сюжет кинопроизведения прост в идейной составляющей и пафосном наполнении: человек отвратительно неприглядной и ужасающей внешности –

искривленная осанка, огромные болезненного вида наросты, как следствия костного разрастания, и опухоли, покрывающие тело, точно непробиваемый панцирь, нечеловеческий чудовищный лик – подвергается постоянным издевательствам, насмешкам, издевкам толпы одичалых нравов и низкого духовного достатка – плеяда тоски и унижения на правах настоящего «папы шутов», подобные «пророческой» и не менее горькой участи Квазимодо. Выдержанный в монохромной гамме стиля «нуар» кадр выражает особый подтекст картины Дэвида Линча: простая история метафорического конфликта лучей искрящегося света, символизирующего неказистого изгнанника, принимаемого за некое юродивого или же вовсе преступника, и бездонной тьмы – массового оскудения, лицемерия, скорой полярной перемены общественных вкусов и моральных ценностей.

Дуалистический характер должного места Меррика (Джон Херт), многословного, но весьма чуткого обезображенного героя творческой работы Линча, выражен в непостоянстве и лицемерии викторианской богемы, склонной к снисходительному общению с причудливым феноменом абсолютного уродства лишь из корыстных побуждений – признания в кругах заостенелой псевдоинтеллигенции и сторонников философии гуманизма: вчера – гонимый, точно по меткому выражению русского литературный критика и публициста Александра Ивановича Герцена, «тупосердной», нравственно немощной толпой неповоротливый калека, обиженный, верно, на целый мир, что так на него ополчился лишь по фактору внешней девиации, сегодня – любопытная в широких светских кругах персоне, удивительный «экспонат» и субъект научно-медицинских исканий доктора Фредерика Тривза в исполнении Энтони Хопкинса – героя искреннего сострадания и милосердной души.

Толпа – ведомый и весьма неустойчивый социальный конструкт, подвергаемый дерзновенным манипуляциям политического режима, движимый порой не столь в пределах разумных социальных устоев, норм и моральных принципов, сколь исключительно под влиянием инстинктов элементарных механизмов приспособленчества и паразитирования.

Займствование столпов архитектоники «Собора Парижской Богоматери» в картине Дэвида Линча если не вполне очевидно и прямолинейно, что недвусмысленно подкрепляет острый комментарий ныне легендарного мастера кинематографического искусства о том, что «трактовки – это очень персональное, даже интимное дело», то, вероятно, располагает едиными художественным пафосом и авторским порицанием преступлений безликой массы против внешне незаурядной беззащитной личности. Не без доли трагической иронии примечателен тот факт, что история Джозефа Меррика – вовсе не полноценный пример художественного вымысла в рамках авторского кино, а правдивая история сраженного причудливым недугом британца, пожизненно

252 | заклеянного нездоровым народным любопытством, балансирующим на грани разрушительной издевки.

Удивительно многоплановая, в меру иллюзорная, но, так или иначе, живописная и страстная канва художественного мира первого мирового романа творческой свободы Гюго привносит в эволюционный литературный процесс образ, точно самородок, блестяще отражающий сосредоточение отчуждения, личностной скованности, бушующего нрава – плодотворной почвы для скорого прорастания семян чистой ненависти к серому миру, полному несовершенств, похоти и жестокости.

Жанр социального романа в творчестве гласа угнетенных и обездоленных по-своему колоритен и уникален в аспекте внешнего незримого культурного диалога авторских текстов, что сошлись в едином пафосе трагедии на грани комизма. Непревзойденная игра высоких словес Виктора Гюго в обличении низкого предмета общественного упадка породила роман о страдальце, чей некогда невинный младенческий лик был изуродован компрачкосами в целях банальной наживы на потешных смотринах и, безусловно, эффектных явлениях обезображенного «шута» на радость неприхотливой публики: лицо ни в чем не повинного Гуинплена, «на которое нельзя было взглянуть без смеха», рассекала широкая улыбка, являющая собой не что иное, как очевидную маску, достойную культа греческой комедии, и одновременно скрывающую искренние стенания «чудовищного образчика уродливого общественного строя».

«Человек, который смеется» – социальный фарс, воплощенный в нравственной коллизии слепоты физической и духовной, столкновении неравноценных миров гуманного – что вовсе не столь очевидно, перманентно и рационально в контексте человеческого мироздания – устройства общественности – «света», пристанища бедняков, безвольных рабов голода и нищеты, и «тьмы», негласного элитарного союза, одержимого идеей абсолютного господства материальных благ над всякой элементарной человеческой моралью.

Гуинплен – каноничный герой трагического текста Гюго, олицетворяющий портрет, на первый взгляд, незаурядного, но весьма колоритного в своем безобразно отталкивающем и одновременном загадочно манящем облике человека ранимой натуры и волевого внутреннего накала, но издевательски горькой судьбины. Тиски общественного осмеяния пылкого юноши, для которого в, безусловно, ироническом ключе «природа не пожалела своих даров», слабеют под властью сердца любящего, пылающего жаждой познания красоты незримой, потаенной от глаз всякого проходимца – зрячего или слепого.

Образ слепой беззащитной Деи, чья любовь исполнена нескончаемой нежности, искренности и тепла духовного сестринского начала, – символ противостояния угнетениям серой безликой действительности, лишенной света в угоду примитивных человеческих пороков и естественной пошлости;

подобно идейно-философским исканиям греческого трагика Софокла, психологический портрет Деи наследует архетипические черты Эдипа («Царь Эдип») в отношении высшей меры познания незримых благ человеческой души ценой вечного мрака обделенных жизнью очей: парадоксально творческий слог Виктора Гюго вторит не столь тривиальной в диалогическом потоке мировой литературы художественной мысли о том, что «Гуинплен ослеплял собою Дею», провоцируя противопоставление героических сущностей платонического союза – «он был олицетворением уродства, она – олицетворением грации».

Галерея персонажей – Квазимодо и Эсмеральда, Гуинплен и Дея – романов Гюго, объединенных смежной тематической проблематикой, с особой щепетильностью к художественным деталям портретной характеристики и психологического концепта образов явственно и, как ни странно, живописно обнажает проблему физического облика как главенствующей формы внешнего восприятия личности в глазах извечной общественной своры, предсказуемой в своих религиозных, социальных и, разумеется, нравственных предрассудках лишь доступного первичному зору достатка.

Удивительно органичное вплетение сюжетной канвы невинного любовного союза Гуинлена и Деи находит свою художественную кинематографическую интерпретацию в классической картине минувшего столетия под режиссурой Питера Богдановича «Маска» (1985), располагающей, как и в случае с культовой работой Дэвида Линча «Человек-слон», исторической основой резонансного прецедента в медицинской практике XX века: весьма короткий жизненный путь юноши Роя Ли Денниса, наделенного безобидным в узких кругах приятельским прозвищем «Рокки» (от англ. «rock» – скала), находит весьма сентиментальное и несколько наивное киновоплощение с долей авторских прикрас и художественных условностей.

Согласно художественным заветам уникальной в своем отвратительном простом глазу портретной характеристики героев романтических романов Гюго – «Собор Парижской Богоматери» и «Человек, который смеется» – тема обратной стороны безобразного явственно проявляется в образе неизлечимо больного Рокки, страдающего от стремительного разрастания костных тканей черепа: нелепый внешний вид, вызывающий бурный интерес сверстников. В реалиях художественного фильма сочувствие с позиции взрослого поколения, разумеется, – символичное олицетворение скудной естественной «маски» – именно эту идею и отражает недвусмысленное название кино-картины – ненавидимой и непримиримо отвратной до скончания дней терзаемого подростка.

Однако добрый сердцем и душой, целеустремленный, любознательный, лишенный разрывающей на части тело и духовное начало всепоглощающей меланхолии Рокки Деннис (Эрик Штольц) познал великое для чуткого

254 | юношеского сердца счастье духовной симпатии, чистой, свободной от предубеждений, сомнений и тягот физических несовершенств – черты светлой сущности Деи отражены в кинематографическом образе персонажа Дианы в исполнении Лоры Дерн, к слову, одной из стабильно заметных и знаковых актрис в фильмографии Дэвида Линча; слепец познавший истинный внутренний облик столь же одинокой странствующей в безумно типизированном мире души, что жаждет блага сочувствия и гармонии в единении богатой внутренней и отталкивающей внешней сущности собственного естества.

Межкультурный диалог безграничной в области исследования и познания сферы искусства – элемент связи не единолично принципиально полярных или, напротив, смежных в своей идейной составляющей текстов в значении плодов творческих исканий, полных трагизма, но не лишенных комического пафоса реалистической картины мироустройства, но и открытая возможность гипертекстуального высказывания, поле авторского переосмысления, инакомысленного прочтения культовой классики.

Издавательски остроумная в заключенном предмете осмеяния карикатура Бенжамена Рубо «Большая дорога в будущее» (1842), представляющая образ своевременно непризнанного и недооцененного литературного гения Виктора Гюго в обличие потешного драгуна, предводителя коммуны немногочисленных последователей под эгидой иронического лозунга «Уродливое – это прекрасное», как ни странно, ныне заслуживает право на эстетическое восприятие сквозь призму пророческого, тонкого и идеологически нетривиального заключения о новаторском пафосе бессмертных трудов великого мирового классика.

Литература

1. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. – М.: Мир книги: Литература, 2007. – 480 с.
2. Гюго В. Человек, который смеется. – М.: Мир книги, Литература, 2020. – 637 с.
3. Соколова Т. Виктор Гюго и его роман «Собор Парижской богоматери» // [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vitanova.ru/static/catalog/books/booksp83.html>
4. Миленко В. Д., Волынкина Е. В. Символическое изображение природы трагикомического в образе главного героя романа В. Гюго «Человек, который смеется» [Электронный ресурс]. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/volynkina-milenko-izobrazhenie-prirody.htm>
5. Дэвид Линч – режиссер, фильм «Человек-слон», 1980 [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/2775148007634862892>
6. Питер Богданович – режиссер, фильм Маска, 1985 [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/12396121500053854495>

**AESTHETIC OF THE TERRIBLE IN NOVELS BY VICTOR HUGO
AND IN THE 20TH CENTURY CINEMATOGRAPHY**

This article presents a comparison of the types of artistic and aesthetic meaning reflected in the cult world novels by Victor Hugo. Also, it includes analysis of the same works of foreign cinema of the 20th century. The creative article has an influence of the attitude of the French romantic writer of the 19th century and the American film director of the 20th century on the formation and expansion of the possibilities for personification the aesthetic of the ugly in artistic images conditioned by the dynamics of historical and cultural reality and the consciousness it produces.

Keywords: world literature; modern foreign cinematography; Victor Hugo; David Lynch; terrible aesthetic.

АРХИТЕКТОНИКА ПРЕИСПОДНЕЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В настоящей статье представлен сопоставительный анализ классических произведений мировой литературы, раскрывающих художественный образ ада. Главная цель исследования – не только ознакомительный аспект с культовыми феноменами литературной традиции, но и возможность погружения в детальное сравнение схожих преемственных сюжетов и мотивов, основанных на единых идейных столпах, и изучения влияния исторического на реализацию творческого авторского литературного замысла.

Ключевые слова: архитектоника; Ад; образ Сатаны; Вергилий; Данте; Мильтон.

Поистине архетипичный образ ада как неизбежной бездны бытия, исхода Пдуховного оскудения человека можно счесть весьма весомым и в некоторой связи культурно преемственным явлением в мировой литературе; феномен таинства загробной жизни со времен расцвета античной культуры перенял зачатки народного национального мифа, чьи корни вытекают из греческой мифотворческой традиции – в частности прообразом подземного мира в рамках сознания сей древней творческой мысли выступает аидово царство. Тривиальный, на первый взгляд, в эпоху глобальной компьютеризации, свободы высказываний и вероисповедания, ослабления консервативных этических и моральных норм вопрос о существовании метафорического или же явственного антипода Эдема, райской неги прародителей рода человеческого, мыслится более как архаический предмет философской полемики: однако, что весьма парадоксально, он вечен и безграничен в аспекте глубины своего историко-религиозного контекста.

Представления мировых поэтов, законодателей творческого слова, о неком метафизическом устройстве адской бездны как о закономерном продолжении греховной жизни земной, безусловно, менялись с бурным течением почитания и расширения религиозного культа – в большей степени христианского; сама дьявольская сущность как высшая демоническая сила выступала в поэтике передового мыслителя эпохи Английской революции, спровоцированной колоссальным влиянием партии «индепендентов», Джона Мильтона не столь противоборствующей божественному началу, Отцу всего сущего, мифической

фигурой, сколь противником небесным, чей горделивый порыв, искусивший сего ангела отвергнуть «любое послушанье», заведомо обреченным на страшное неминуемое падение карой божьей, эпистолярность которой – явственное проявление абсолютного и вечного могущества Творца; дуализм зерна происхождения ада беспспорен.

Ад есть не беспочвенное архаическое таинство мысли религиозной, философской и литературной, а фундаментальный вопрос мироздания, сопряженный с жизнью чистой и непорочной, но всецело ей противоборствующий.

Эпическое начало мифологизированного памятника литературной мысли Вергилия «Энеида» – не что иное, как полотно художника римского склада норм этических и религиозных, детально наследующее не только первоначальные принципы литературной традиции канонического древнегреческого певца Гомера, но и основы внешнего психологизма, особого пласта трагического подтекста античных классиков. Особый интерес, вне всяких сомнений, в поэме римского мыслителя представляет именно собирательный образ преисподней, предрекающей легендарному предку основателей великодержавного Рима Ромула и Рема Энею, дитя богини плотской любви Венеры, скитания, устремленные в вечность – познания, жизни и высшего понимания добродетели.

Вергилий – непосредственный зачинатель традиции отражения мучений вселенских грешников, сирот божественной милости и природных наследников первородного греха. Однако христианский контекст, разумеется, не является культурным феноменом, трактующим истинное происхождение духовной усыпальницы поэта на страницах его бессмертной эпопеи: исконно римское концептуальное познание явления смерти как физически темной среды, вполне конкретной и в некотором роде материальной – ключ к пониманию первоначальной географии адского прибежища в представлении авторородоначальника литературного мотива загробной сущности бытия. Дуалистическая природа ада Вергилия возвышается над примитивизмом царства низвергнутого олимпийским «громовержцем» Аида и отражает новаторскую философскую идею автора о загробном воздаянии: «злые идут на казнь», искупая вину свою несчетными мучениями в «нечестивом» Тартаре, однако праведные и непорочные обретают блаженство в «просторе Элизийском».

Фундаментальная основа морали жизни праведной в противовес бесчестному греховному влачению существования явственна и в аспекте философского мироощущения эпохи античности гуманна; однако преисподняя Вергилия далеко не линейна как с точки зрения осязаемой архитектуры, сулящей Энею некое путешествие, своеобразное новшество литературного жанра – мотив познания адского чрева, так и в отношении духовного национального подтекста в купе с особым, свободным от религиозного начала видением картины мира: сердцу поэта чужды предрассудки и каноны антич-

258 | ного вероисповедания, а посему «огненный бурный поток» пучины Тартара равновесно слеп к искренним сентенциям, убеждениям и высоким порывам иных погрязших в грехе душ – справедливость и всеобщее равенство эквивалентны жестокому проклятью.

Безводная гладь, «темный провал» Тартара – любезное прибежище некогда низвергнутых в описаниях предшественников римского поэта, Гесиода и Гомера, древнегреческих мифических фигур, существ, чудовищ – будь то легендарная «Гидра огромная», павшая от меча бесстрашного Геракла, или же небезызвестный страж врат в темное царство трехголовый кровожадный Цербер. Ад раскрывается в свете необъятно унылом и одновременно весьма чарующем – ранее неизведанная пропасть на грани плоти и духа, обретшая новаторскую литературно-эпическую форму в статусе эпохального текста, знаменует собой новое культурное начало.

Необъятная любовь совершенно невинного ребенка, узревшего образ чистой красоты, неприметного и робкого юноши, исполненного рефлексии певца к девственно безупречной и вечно юной Беатриче – устремление вдохновенного итальянского поэта Данте Алигьери познать понятие духовного бессмертия образа и слова, сравнимое по своей глубине лишь с почитанием творческого гения Вергилия: мировая литературная мысль Данте на сломе увядающего Средневековья и расцвета зачатков эпохи итальянского Возрождения, исполненная в остроумной и трагической, безумной и рациональной «Божественной комедии» – не только метафорическое воплощение личного катарсиса в сфере восприятия любовного чувства, отражение судьбоносного и неугомонного скитания творческого и морального «я», иллюстрация принципиально новой картины духовной жизни по ту сторону смерти и познания, но и броская дань уважения и признательности избранному учителю, певцу античности.

Парадоксально бессмертная поэма представляет собой монологическое исповедальное стенание певца, венценосца самобытного итальянского культурного кода, филигранно с течением вековых традиций перетекшего в опыт мировой литературной традиции: яркий, многогранный, но вместе с тем удручающе бесстыдный, полный похоти и вселенского покаяния загробный мир глазами искушенного препонами и кознями страстной судьбы Данте – отвратно очарователен.

«Земную жизнь пройдя до половины», лирический герой – заложник поэтического отражения психологического портрета и метафорического самобичевания Данте Алигьери – обречен на познание «самой сути» аллегорического естества подземной обетованной: «сумрачный лес» – предтече путешествия по ту сторону земного благоденствия, пустого и беспечного влачения плоти человеческой, исполненной глубоко личного потаенного порока и омута страстей; Страстная пятница, знаменующая собой гибель самого

Иисуса – праотца и Создателя, – отправная точка судьбоносного авторского пути по ту сторону материально осязаемого мира вещей и низменных забот, христианский пассаж мировосприятия поэта и элемент провидения.

Архитектоника ада глазами великого итальянского классика не только располагает неоспоримым «вергилиевским пластом», включающим в себя множество смежных элементов описательно-повествовательного аспекта, демонологии и детализированных персонажей: в сем перечне и колоритные обитатели темного царства – фурии, «бесы с баграми», стражи злополучных кругов, подобные критскому Минотавру, и знаковая фигура перевозчика душ по древнему течению Стикса Харона, что у Вергилия – «лодочник мрачный», а в глазах Данте – «старик, поросший древней сединою», и, разумеется, бесстрашные проводники путешественников-скитальцев в мир иной – у Энея Вергилия – прекрасная Сивилла, а у художественного автопортрета Данте – его духовный наставник, сам Вергилий; дантов ад наследует и тенденциозную идею тундалова видения, «худшего мужа Ирландии», явившего миру принципиально новое в средневековой мифотворческой традиции представление о мире подземном, олицетворяющем кару постфактум жизненной черты, как о беспросветно бездонном подобии колодца, источающего дым, опьяняющий, одурманивающий и беспощадный в своем безумном вихре, что бесконечно кружит, точно в рамках замкнутого кольца, метафизические тела провинившихся грешников и их закономерных карателей – бесов, приспешников самой Смерти во всей ее безграничной власти.

Кроме того, творческий гений Данте весьма избирателен в аспекте определения заслуженного места непокаянной души всякого посредственного филистера, претворенного в мир серый и холодный так или иначе по образу и подобию божьему: опора на концептуальное разделение греческим философом Аристотелем понятия добродетели – «способности во всем поступать наилучшим образом» – на полярные меры ее хаотичных избытка и, напротив, недостатка вооружила поэта возможностью наиболее категорического подхода к своевольному определению тяжести и низости человеческого проступка, за коим следуют посмертная расплата или же милостивая возможность искупления деяния: такова новаторская идея о существовании «промежуточного звена», благосклонная с позиции христианской основы мировоззрения – Чистилище как элемент избранного очищения и Лимб как прибежище безбожников, не признавших сущность и силу Творца на вехе жизни земной.

По совершенно справедливому заверению отечественного религиозного философа и литературного критика Дмитрия Сергеевича Мережковского, Данте – не кто иной, как основоположник и прямой олицетворенный символ всемирного изгнанничества как некой формы отрицания существующего миропорядка, ибо путь всякого – индивидуален, но трепещет перед роком

260 | и гласом божественным, что фанатично исповедует в своей «Священной Поэме» Данте: «вывести человека из состояния несчастного в этой жизни (земной) и привести его к состоянию блаженному» есть благодать и альтруистический творческий долг певца, ибо счастье, плоды которого всякий волен вкушать в жизни плотской, знаменуется «Раем Земным», как и «вечное блаженство», именуемое «Раем Небесным».

«Оставь надежду, всяк сюда входящий», – не столь зловещее предзнаменование и предостережение автора, искушенного и откровенно трепещущего пред самолично воссозданным иллюзорным миром беспросветных мук и страданий, сколь укор вселенской неизбежности и неотвратимости конечности бытия человека, достойного или павшего: однако низовье, казалось бы, бездонного адского чрева в поэтике Данте едино и вечно в своем истинном облике – ледяное, словно дыхание самой Смерти, озеро Коцита (Кокита) являет собой темницу возгордившегося Люцифера, огромного многоликого шестикрылого пленника концентрированной тьмы, чей дьявольский лик окропляют нескончаемые струи слез, а каждая из трех кровожадных пастей – символических гнева, зависти и бессилия – истязает в своих тисках трех величайших грешников, чудовищных предателей, в истории человечества; сии – Иуда Искариот, некогда ученик христов, Брут и Кассий, коварные убийцы Юлия Цезаря.

Однако девиация привычного – своего рода канонического и раболепного – отношения к религиозным устоям в аспекте понимания фундаментальных понятий жизни и смерти, их моральных и глубоко личных позиций восприятия, оказалась по иронии исторического течения неизбежной: кризис христианского верования на заре Нового времени привнес свои плоды посредством коллизии идей протестантизма и католической церкви; сама, прежде непогрешимая, мысль о неотвратимости адской кары за грехи плотской жизни претерпела эскалацию в контексте абстрактной трактовки: примитивные и свойственные человеческому сознанию муки совести, а также самовольное отрешение личности от божественного начала – мера первичного прегрешения и закономерной сиюминутной расплаты. Но не единая духовная сфера, неотделимая от социального конструкта, тенденциозно меняет мировоззренческий уклон и акцентологический пассаж contemporaneous произведений культурного наследия: принятие европейской цивилизацией «постулатов» Вестфальской системы международных отношений на экваторе семнадцатого столетия, базис которой полагался на принципах национальной независимости и государственной суверенности, предопределило художественный замысел английского классика Джона Мильтона в отражении структуры неугасаемо пикантной и неординарной картины адской бездны по ту сторону жизни обыденной в своей новаторской поэме, будто пронизанной сочувствием и тихой скорбью по отношению к величайшему врагу Отца всего, «Потерянный рай».

Преисподняя в творческо-философской концепции Мильтона есть мир тирании и хаоса, подвластного лишь низвергнутому Небесами Сатане, но мир так или иначе свободный, самобытный и независимый в своей авторитарной сути примитивного политического ядра – отголоска авторской эпохальной действительности: подобно творческой реакции Данте Алигьери на политические флорентийские склоки и вынужденное изгнание из края родного, приятие принципиальных перемен сущей действительности в угоду полярному поэтическому взгляду на эфемерно простой христианский миф о падении гордеца и закономерной мощи справедливой фигуры Создателя.

Образ Сатаны в семиотической основе своей (от древнееврейского корня *satan*) – «противоборствующий» царству Неба, полноправным и непогрешимым владениям «Великого Монарха», бросающий вызов самому понятию единоличной власти, сокрытой под ширмой святости, идеального божественного порядка мироздания: некогда блистательный Архангел, падший по вине собственной гордыни, чей «мрачный зев» низверг бунтующего и властного небесного подмастерье в пучину адскую, в философско-воззренческой трактовке Джона Мильтона – антипод фигуры самого «Единого, Небесного Отца»; Сатана «возмечтал» и пал, но обрел гармонию и узрел естество «видимой тьмы» – его Пандемониум явил собой прямой укор Пантеону греческому, а, значит, и вызов древнему космогоническому принципу недостижимой выси богов языческих.

Английский виртуоз слова и мысли рассматривает и, подобно истинному художнику, холодными, но одновременно яркими полутонами «выписывает» образ Сатаны с позиции нетривиального субъективного видения – «Архивраг» небесный, самовольный изгнанник и тщетный подражатель Вышнему в его разнообразных культурных отражениях: так, порождение мрачной «колдуньи» Греха, чей красотой в «Небе восхищался» Дьявол, авторитарным властителем подземного царства, что предстала сквозь «столб огня», берущего свое начало из черепа падшего, – остроумная аллюзия Мильтона на древнегреческий культурный код, воплощенный в мифе о явлении на свет богини справедливой войны Афины прямиком из расколотой головы небожителя, отца своего, Зевса-громовержца; мотив кровосмесительном соитии самого Сатаны и Греха в ампуле супруги его, разразившейся плодом сей преступной связи – прорвавшим путь к рождению чрез материнскую плоть «отпрыском» Смертью – тенденциозный факт преемственности традиции литературного наследия, пафос инцеста в отражении природы происхождения семейного древа властителей темных, подобно греческим покровителям-олимпийцам.

Хаос – парадоксальный прародитель порядка, и в этом эпистолярном тезисе заключена новаторская концепция Мильтона о взаимоотношениях понятий, сплетенных нитью вечного столкновения, – свет и тьма, жизнь и смерть, Бог и Дьявол. Мир Сатаны, ад как личное искусственно

262 | возведенное райское поднебесье, иррационален во злобу каре божественной, ибо позиция Люцифера, страждущего признания и посягнувшего на славу Создателя, чиста в своем эгоистичном свободолобивом порыве: «Лучше быть Владыкой Ада, чем слугою Неба!».

Единственно планомерный и справедливо закованный в кандалы собственных страстей и сентенций узник чрева адского удела, что «клокочет в душе», по разумению Мильтона, – сущий Люцифер, некогда ярчайший среди прочих небожитель, ныне – властелин и плененный страдалец темной бездны: «Ад вокруг него и Ад внутри».

Пластичный культурный пласт, поддающийся веяниям развития мысли духовной и преобразованиям политическим, многопланово раскрывает пред сознанием филистера зловещее полотно адского надела, воплощенного в самых изощренных формах с течением возрастающего интереса творца письменности к архитектонике темной стороны присущего человеку земного бытия. Парадигма восприятия устройства загробной жизни, элементов покаяния и возрождения греховной души усопшего – ключевой пассаж бесценных трудов Вергилия, Данте и Мильтона: творческое литературное воплощение мира, казалось бы, нескончаемых мук и страданий – лишь первичное поверхностное осмысление глубокомысленного пафоса явления Ада как метафизического пространственного архетипа.

Согласно философскому высказыванию Блез Паскаля, человек – не кто иной, как «всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – не тростник мыслящий», а посему воля его и устремления возобладать над собственным порочным в своей сути «я» и препятствовать ударам рока – тщетная борьба с самим Дьяволом, заключенным внутри всякого бьющегося сердца, внутри всякой изнуренной до последнего вздоха плоти: так, «с дьяволами Дьявол живет в согласье», пока разумнейший среди прочих тварей земных человек уповает на «милость Небесную».

Литература

1. Публий Вергилий Марон. Энеида. – М.: Мир книги: Литература, 2007. – 480 с.
2. Данте Алигьери. Божественная комедия. С иллюстрациями Густава Доре / Данте Алигьери. – М.: Издание М. О. Вольфа, 1991. – 320 с.
3. Мильтон Д. Потерянный Рай. – М.: Эксмо, Литература, 2011. – 544 с.
4. Мережковский Д. Данте. – М.: Книга по Требованию, 2011. – 234 с.
5. Седакова О. Под небом насилия. Седьмой круг Ада у Данте // [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.pravmir.ru/pod-nebom-nasiliya-sedmoy-krug-lektsiya-olgi-sedakovoy/>
6. Крюков Д. Образ Сатаны в «Потерянном Рае» Джона Мильтона [Электронный ресурс]. – URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/kryukov-obraz-satany.htm>

ARCHITECTONICS OF THE HELL IN WORLD LITERATURE

This article presents a comparative analysis of the classical works of world literature, revealing the artistic image of hell. The main goal of the study is not only an acquainting aspect with the cult phenomena of the literary tradition, but also the possibility of immersing in a detailed comparison of similar successive plots and motifs based on common ideological pillars, and studying the influence of the historical on the implementation of the creative author's literary intent.

Keywords: architectonics; Inferno; the image of Satan; Virgil; Dante; Milton.

ОБРАЗ ГОРОДА В ПЬЕСЕ «МУХИ» ЖАН-ПОЛЯ САРТРА

Целью данной статьи является анализ образа города в драме «Мухи» авторства Жан-Поля Сартра. Художественный образ города в сартровской пьесе имеет особое символическое значение и отражает основные принципы философии экзистенциализма.

Ключевые слова: Сартр, «Мухи», интерпретация ада, образ города, свобода, экзистенциализм.

В литературном художественном произведении большую роль играет образ города. Благодаря ему автор изображает местный колорит, людей, с которыми героям приходится иметь дело. Образ города – это атмосфера и сцена действия.

Пьеса «Мухи» (1943) считается одним из основных литературных трудов Ж.-П. Сартра, который несет в себе «все основные категории экзистенциалистской философии – любовь-вражда, страх, измена, вина, раскаяние, неизбежность страдания, существование, лишенное Бога» [3, с. 1] после знаменитого романа «Тошнота» (1938). Пьеса «Мухи» – художественная интерпретация Сартром древнегреческого мифа об Оресте. Сын мстит за отца, Агамемнона, которого убила Клитемнестра, его жена, со своим любовником Эгисфом. В трагедии Эсхила герой выполняет волю богов и доказывает главенство рода отцовского, а не материнского, как считалось ранее. Даже если Орест не хочет убивать мать, у него нет другого выбора, кроме служения новому жизненному укладу, законам города-полиса, по которым Орест должен совершить возмездие и убить цареубийцу в лице Клитемнестры.

Жан-Поль Сартр переворачивает идею «Орестеи». Орест не мучается из-за убийства матери, а совершает поступок, берет за него ответственность и обретает свободу. Он не слушается богов, не верит в предначертанность судьбы. Освободившись от общепринятых представлений, Орест освобождает граждан Аргоса, взяв на себя их покаяния, уводит мух-Эриний, покидает город, отрекаясь от права на престол. Это иллюстрирует одну из идей экзистенциализма – человек несет ответственность не только за себя, но и за других людей, делая свой выбор. Однако сделав выбор, человек оказывается одиноким в мире, который его окружает.

В пьесе город Аргос является этим окружающим миром для Ореста. Несмотря на то, что герой здесь родился и имеет все права на власть в городе, его никто не ждет и не помнит, да и сам город оставляет не самое приятное впечатление: *«Вот уж веселенькое путешествие, государь мой! <...> Тысячу раз я спрашивал дорогу: в ответ – вопли ужаса, паника, тяжелый черный топот по слепящим улицам. Бр-р! <...> – Я здесь родился... – Да... Но на вашем месте я не стал бы этим хвастать»* [1, с. 10]. Аргос, расположенный на склонах гор, постоянно раскален из-за прямых солнечных лучей, пыли и сухости, пропитан запахом падали. И для «туристов», и для жителей эта жара невыносима и болезненна: *«Эти пустые улицы, дрожащий воздух и солнце... Есть ли что-нибудь на свете мрачнее солнца?»* [1, с. 10] Юпитер отмечает, что так было не всегда: *«Аргос был тихим провинциальным городишкой, лениво скучавшим на солнцепеке»* [1, с. 13] до убийства Агамемнона и появления в нем мух. Несмотря на свое открытое и высокое географическое положение, город изображается с помощью темного цвета, используются эпитеты с негативной окраской: *«тяжелый черный топот»; «слепящие улицы»*, то есть настолько залитые солнцем, что не хочется выходить из тени, ходить с закрытыми глазами, подобно слепцу; *«дрожащий воздух и солнце»*, которые плавятся от высокой температуры; более всего любопытен риторический вопрос Педагога: *«Есть ли что-нибудь мрачнее солнца?»* Это не только риторический вопрос, но и вопрос, основанный на оксюмороне: герой приравнивает солнце, ярчайшую для людей звезду, к самому мрачному, темному явлению. Сартр изображает Аргос местом, теряющим свой свет и цвет, чернеющим. Можно сказать, что город сгнил, когда престол занял не относящийся к царскому роду человек, из него ушла настоящая жизнь.

Примечательно, что возле Аргоса находится вход в царство мертвых, из которого в особое время выходят духи умерших и мучают живых. Горожане особенно близки к смерти и, доживая свой срок, все земное время посвящают покаянию, носят траурные одежды: *«По ком ты носишь траур? – Это костюм Аргоса»* [1, с. 15]. Данные факты более всего подтверждают предположение, что Аргос Сартра не живет подземного Аида: Юпитер называет его *«городом-падалью»* [1, с. 19]. Люди, живущие в нем, думают только о смерти и больше ничего не делают – все равно, что ходячие мертвецы. Они заперли себя в чувстве вины и страданиях и в то же время получают от этого удовольствие, потому что страдания представляют из себя их зону комфорта: *«Как я могла поступить? Мой муж работал на поле, я задвинула все засовы. – Да, и приоткрыла окно, чтобы лучшие слышать, притаилась за занавеской, дыхание у тебя перехватывало, в животе сладко щекотало. – Замолчи. – Ох и жаркая ж у вас была в ту ночь любовь. Вот праздник-то был, а? – О! Господи... жуткий праздник»* [1, с. 15–16]. С другой стороны,

266 | Сартр показывает, что в какой-то мере они понимают, как жалко и нелицеприятно они выглядят, и им совестно слышать правду, которую они всячески игнорируют.

Народ Аргоса набожен, на чем базируется гротеск Ж.-П. Сартра. В городе стоит статуя Юпитера, прозванного богом мух и смерти, с белыми глазами и вымазанным кровью лицом. Несмотря на это, ей поклоняются все старухи, орошают землю перед ней *«лучшим вином»* [1, с. 26]. Параллельно этому жертвоприношения богу состоят из *«очистков и пепла очага»*, *«протухших обрезков мяса, кишацих червями»* и *«куска заплесневелого хлеба»* [1, с. 26]. На уродство статуи указывает сам Юпитер: *«Мать ты моя, до чего ж я уродлив! Не очень-то они должны меня любить»* [1, с. 74]. Образ бога в пьесе вызывает у читателя когнитивный диссонанс, поскольку ведет себя не лучше дьявола: он совершает первое в истории убийство, не наказывает людей за грехи, а напротив, толкает на них, питается человеческим страхом и страданиями. Эгисф, управляющий Аргосом, продал душу Юпитеру и прислуживает ему до конца своих дней, держа город в хаосе, выгодном богу. Небожитель отмечает, что *«любит полакомиться такими душами»*, подобными эгисфовой [1, с. 75]. Можно сделать вывод, что Юпитер – дьявол, называющий себя богом в собственно созданном царстве – аду, роль которого играет Аргос.

В образе города видны зачатки не менее значимой пьесы Сартра «За закрытыми дверями» (1943), основная мысль которой содержится в реплике одного из героев, Гарсэна: *«<...> ад – это Другое»* [2, с. 13]. Действительно, подчиняясь дьяволу, закрывая иные возможности, кроме жизни-покаяния, горожане сами создали себе ад на земле, на солнцепеке, в бесконечных мучениях и ужасе. Они предрешили судьбу и отказались от свободы. Если следовать экзистенциализму, отказ от свободы равен отказу от аутентичной – истинной – жизни. Поэтому Орест, обретя свободу, выбирает скитания и покидает Аргос – он продолжает жить, творить будущее, которое никто другой ему не подарит.

Итак, художественный образ города в пьесе «Мухи» Жан-Поля Сартра выполняет несколько функций и отражает основные принципы экзистенциализма.

1. Город неразрывно связан с темой смерти, как физической, так и духовной. История “мертвого” Аргоса началась с умерщвления Агамемнона и продолжалась в глубоком трауре жителей, который убил и их в духовном отношении. На протяжении всего повествования мы встречаемся с символами, отсылающими нас к смерти: мухи, запах падали, кровь, гнилая пища, траурные одежды, отголоски похоронных причитаний, обряды общения с мертвыми. Кульминация пьесы – убийство Клитемнестры и Эгисфа Орестом. Герои постоянно говорят о смерти, некоторые даже желают ее, как, например, Эгисф и Электра.

2. Город оказывается сартровской интерпретацией ада. Юпитер – дьявол, искушающий людей, питающийся их страхами и муками. Горожане – грешники-мученики, поклоняющиеся ему, обрекшие себя на бесконечные страдания.

3. Город является средством раскрытия темы свободы и одиночества. С точки зрения философии экзистенциализма, существование человека – это свободное существование. Существование человека включает в себя ответственность не только за себя, но и за окружающих. В Аргосе свободный от воли богов и судьбы Орест, несущий ответственность за свои действия, противопоставлен жителям города, которые предпочитают жить как заведено, не способны духовно развиваться, обрести полноценную свободу, а вместе с ней – полноценную жизнь. Поэтому Орест, благодаря свободе выбора, обретает свою сущность, но оказывается одиноким в родном городе, ставшим для него чужим.

Завершая анализ, стоит отметить, что образ города в пьесе «Мухи» со служил не только средством для передачи основной мысли произведения, но и базисом для последующих произведений автора, и что драма связывает как философские, так и другие художественные труды Сартра между собой.

Литература

1. Сартр Ж.-П. Пьесы. – М.: Флюид, 2008. – 688 с.
2. Электронная библиотека Booksafe.Net: [сайт]. – URL: https://booksafe.net/read/sartr_zhan_pol-za_zakrytymi_dveryami-147825.html#p13 За закрытыми дверями – Сартр Жан-Поль. (дата обращения: 29.01.2023).
3. SokratLib.ru: [сайт]. – URL: <http://sokratlib.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st027.shtml> Образы и идеи литературных произведений Сартра. (дата обращения: 28.01.2023).

D. A. Pikulina

THE IMAGE OF THE CITY IN THE PLAY «FLIES» BY JEAN-PAUL SARTRE

The purpose of this article is to analyze the image of the city in the drama «Flies» by Jean-Paul Sartre. The artistic image of the city in the Saratov play has a special symbolic meaning and reflects the basic principles of the philosophy of existentialism.

Keywords: Sartre, Flies, interpretation of hell, image of the city, freedom, existentialism.

ДЕКОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ И СИМВОЛИЗМ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ТЕХНИКИ В ПРОЗЕ ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье рассматриваются два авторских взгляда на предмет, его место и функции в пространстве литературного произведения, а также на связь человека и вещи в художественном тексте.

Ключевые слова: литературная традиция, аксиология, авторский символ, предмет, деталь, функциональные свойства, антропоцентризм.

Несмотря на разность русской и американской литературных традиций, в творчестве Ф.М. Достоевского и Дж.Д. Сэлинджера находим интересные для сопоставления тенденции, концепты и приемы. Одним из них является авторское отношение к предмету. Обоим авторам свойственен некоторый материализм. Однако он сущностно разный. Достоевский много рассуждает о самой вещественности, предпринимая попытку указать на то содержательно большее, что имеет в себе вещь, нежели обычно видится. Если Гоголя, например, занимает вопрос о форме, что влияет на событийную основу его произведений, а Чехова с его сочетанием «несочетаемых идей» [1] – воплощение символа в реальном, буквальном и часто одушевленном объекте (мертвая чайка, лес, вишневое дерево), то Достоевского интересует «нутро» вещи: ее назначение, смысл, свойства. Автор не лишает вещи ее самостоятельности, но включает в функциональный контекст. Вещь у Достоевского – и носитель ее естественных свойств, и действующая символическая подробность, сообщающая аксиологически важные смыслы.

Сосредоточимся на некотором специфическом наборе вещей-авторских символов, то есть символов, являющихся ключевым у писателя, обозначив основания отнесения символа к категории авторских эмблематических. «Закрепление» символа за автором в культурном смысле, несмотря на общую принадлежность символа культуре вообще, происходит по ряду параметров: регулярность (регулярность контекстуального появления/присутствия, регулярность взаимодействия с предметом-символом), связь с векторными или пограничными, ключевыми событиями (испытания, проходимые героями, пороговые ситуации, кризисные состояния) и его специфика, то есть особенно

яркое, функциональное и в культурном смысле удачное использование знака, делающее его эмблематическим для автора.

Назовем в качестве одного из важнейших свойств ключевого авторского символа настойчивость – появления и присутствия – вещи в обозначенных нами кризисными ситуациями. Как правило, пиковость ситуации, острота необходимости нравственного выбора, решительность действия героя в переломный момент совпадает и с сюжетным переломом. Обратим внимание на подобные моменты и то, как обнаруживаются в них авторские символы. Например, топор в «Преступлении и наказании». Топор оказывается «случайно» найденным. Л.В. Карасев в исследовании, посвященном смысловым структурам Достоевского, называет эту ситуацию «случай-бес» [6], и, по моему, это очень емкая формулировка: неблагоприятный случай решает колебания героя, вкладывая ему в руки инструмент осуществления замысла или, обращаясь к сути исследуемой вещественности, решимость и субъективную правоту («... что-то блеснуло ему в глаза... это был топор... Этот случай ободрил его чрезвычайно») [10]. Подобную же ситуацию, тоже пороговую и связанную с греховным путем («лестницей разврата»), убийством, обнаруживаем в «Братьях Карамазовых», когда Митя в гипоманиакальном состоянии обнаруживает *случайно* попавшийся ему в комнате Грушеньки медный пестик и тоже исполняется решимости совершить преступление, убийство [9]. И хотя символически пестик может соотноситься с достоевским топором, то есть обнаруживать себя в кризисной ситуации, самим *случаем* подталкивать героя переступить «порог», пестик отказывается служить орудием убийства и ключевым авторским символом не является, а только забирает его функцию, сюжетный признак, что также говорит о знаковости символа топора.

Рассмотрим еще один авторский символ – камень. Если топор у Достоевского можно назвать не только эмблемой-символом, но и суперзнаком (безошибочно соотносящимся в культурном сознании с конкретным производением, героем, как, например, мельница и Дон Кихот), то камень все-таки не больше, чем авторский символ, однако велика его значимость. Маленькая деталь, введенная Достоевским, сообщает, что лежавшие под камнем деньги, «крупные... бумажки чрезвычайно попортились» [10]. Сообщает он это в эпилоге, говоря о судопроизводстве (то есть о признании Раскольниковым преступления и рассказе о нем), в скобках. Это, безусловно, отсылает нас к Евангельскому эпизоду с воскресшим Лазарем, то есть деньги – субститут телесности, тела, которому свойственна закономерность «порчи», тления в земле, под камнем.

Как уже было упомянуто, для Достоевского важно нутро вещи. Камень – молчаливая враждебная сила, в которой нет резкости и агрессии (как, например, в уже рассмотренном топоре), но которая способна придавить своей вечной, холодной тяжестью – похоронить, иными словами. Если же рассма-

270 | тривать камень как синоним могилы (что вполне правомерно применительно к Раскольникову), то Петербург становится могилкой с давящей каменной надгробной плитой. Примечательным оказывается ощущение или, вернее сказать, самоощущение Раскольникова в финале произведения. После новости о самоубийстве Свиригайлова Раскольников почувствовал, как «на него как бы что-то упало и его придавило» [10] – герой оказывается придавлен камнем его идеи, вины, совести.

Если сходством авторского символа и суперзнака можно считать настойчивость контекстуального присутствия и регулярность, то одним из главных отличий становится *непривязанность* символа к одному произведению. Так, камень давящей материей обнаруживает себя и в «Бесах», где к телу застреленного Шатова поочередно привязывают два тяжелых камня. И вновь Евангельский текст проступает в тексте авторском: камни, заготовленные для тела Шатова (можно считать, могильные камни), были взяты из грота – читаемая аллюзия на пещеру, где был похоронен Лазарь. Заметим также представляющую интерес особенность описания сущности Шатова: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно *придавит*... иногда даже навеки» [8], то есть станет тем же давящим камнем (нельзя не заметить и сходства с ощущением влияния поражающей идеи на Раскольникова). Достоевский таким образом практически связывает авторский символ с национальным характером русского человека вообще, закрепляя его приписанность и даже предопределенность.

Камень, тоже могильный, есть и в «Братьях Карамазовых». Илюша хотел, чтобы его похоронили у большого камня. Несмотря на то, что эта просьба не была выполнена, именно камень становится одним из сюжетно – символических центров: у него собираются в финале произведения близкие Илюши. У его, Илюшина, камня, а не у фактической могилы, где захоронено его тело, потому что в камне гораздо больше от Илюши (он даже носит его имя), и это хорошо осознается всеми.

Несмотря на перечисленные свойства символа камня, его тяжесть, вечность, камень, даже могильный, все же может быть погран. Из-под камня были вытащены порченные деньги, тяжелыми камнями не было удержано на дне тело Шатова, благодаря внутренней работе Раскольникову удастся сдвинуть давящий могильный камень вины. Кроме контекстуальных символических и эмблематических смыслов, можно говорить и о подчиненности их общей смысловой направленности. У Достоевского движение героев, их путь (как частный случай – путь Воскресения героя) всегда затруднено: ломаются ступени, не открываются двери, плутают тропы. Но, вместе с тем, герои Достоевского все же *поднимаются*, часто после падения (о подъеме свидетельствует само название концепции Достоевского – «лестница разврата»).

Так, интерес Достоевского к вещам, к самой материи есть интерес к сути, неочевидному содержанию. В сюжетной схеме человек и предмет уравниваются в существовании: они вещественны, они обнаруживают себя и действуют. Этот материализм Достоевского продиктован символистической направленностью, позволяющей обнажить в вещи саму ее суть – душу, голос, телесность.

Проза же Элинджера во многом вообще чужда символизму, хотя в ней велика доля вещественной подробности. Его произведения – панорама нестреляющих «чеховских ружей», паноптикум подробностей, описаний, разрозненных вещей, названных и оставленных. Они не подчинены идее, не являются художественно значимыми, не влияют на сюжет. Если Достоевский наделяет предмет функциональными свойствами, помещает его в полотно художественного текста в равной герою позиции, не только позволяя вещи действовать (или оказывать влияние), но и делая ее антропоморфной, то Д.Д. Элинджер возвращает вещи право быть вещью: в культуре вещь, обнаруживая себя, начинает действовать в рамках человеческих категорий, и предмет, окультуренный, самостоятельно, не подчиняясь смыслу, существовать не может. Элинджер позволяет предмету быть независимым, то есть пространство произведения и обстоятельства, по выражению Аствацатурова, «увидены, но не осмыслены» [3].

Обратимся к некоторым фрагментам рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка». Сказать, что все названные предметы и детали не являются художественно значимыми, будет неправильным. Действительно, образ ног, неоднократно повторяющийся в произведении, переполненная пепельница, название журнальной статьи «Секс – либо радость, либо – ад!», сама селедка – рыбка-бананка являются ключевыми объектами, допускающими трактование произведения тем или иным образом, в чем, к слову, совсем нет однозначности (категория дзен-буддизма сложна аксиологически, и тем более сложны и спорны попытки выделения его проявлений из художественных текстов и дальнейшего трактования; фрейдистские же мотивы, несмотря на яркость и убедительность, не принимались и даже осмеивались самим автором при жизни). Однако большинство предметов и деталей существуют вне идейной, смысловой связи с героями и повествованием, их взаимоотношения – механические и разобщенные. Нам сообщается, что в гостинице, в которой остановились герои, «жили девяносто семь нью-йоркцев», их комната была под номером 507, мы узнаем, что Мюриэль «выщипнула два волосика, выросшие на родинке», или, например, что «она наносила маленькой кисточкой лак на ноготь мизинца, тщательно обводя лунку» [5], но эти подробности, как и множество других, не подчинены сюжету, не содержат ключей к пониманию и, строго говоря, совсем не приближают читателя к ответу на главный вопрос о том, почему покончил с собой Симор Гласс.

Наделяя вещь функциональными свойствами, «навязывая» культурный смысл, герои Сэлинджера сталкиваются с сопротивлением – порой очень жестоким – мира вещей и обстоятельств. Солнце сжигает кожу Мюриэль «с ног до головы», несмотря даже на защитный «Бронзовый крем», заботливо подаренный мамой («Хорошо ловится рыбка-бананка») [12], придуманного друга-возлюбленного Рамоны сбивает машина («Лапа-растяпа»), камнем Симор кидает в Шарлотту, так что у той остаются шрамы («Симор: Введение»).

Автономность обстоятельств, их исключительно внешняя связь с действующим субъектом особенно интересно показана в единственном романе писателя «Над пропастью во ржи». Холден субъективен и максималистичен в своих оценках, но ничему не дает номинации, определения. Он сомневается в своих выводах, взглядах и действиях (а вместе с ним и читатель, смотрящий на все глазами Колфилда), в результате чего мы не можем с уверенностью сказать, например, кто есть Антолини: человек, сопереживавший герою или педофил. Он (Антолини) как фрагмент художественной действительности тоже автономен, а значит, не может быть осмыслен. Так, действительность до последнего остается независимой, недоопределенной для человека.

В рассматриваемом ключе Сэлинджер и Достоевский противопоставлены друг другу (хотя во многом это обусловлено разностью самих русской и американской литературных традиций). Если у Достоевского человек и вещь становятся равными в функциональном смысле, то Сэлинджер разделяет человека и обстоятельства, мир предметов, независимый по своей природе, указывая на непрочность и фиктивность выстроенных антропоцентричной культурой конструкций. В мире Сэлинджера мы имеем дело с так называемой «деконцептуализацией» предмета, невозможностью его подчинения художественному сознанию, где репрессирование мира вещей (смысловое, событийное) заканчивается его бунтом против человека. Нейтральный в описательном поле текст Сэлинджера не терпит интерпретаций, всячески от них уклоняясь, открывая читателю возможность диалога без направляющих. Сэлинджер возвращает вещи право быть вещью, не служить действию или сюжету. И это заключение очень напоминает финальное размышление Бадди из рассказа «Выше стропила, плотники» о свадебном подарке для Симора, в любом случае бессмысленном: «Просто окуроч сигары в небольшой, красивой коробочке. Можно бы еще приложить чистый листок бумаги вместо объяснения» [5].

Литература

1. Анатолий Эфрос. Чеховская трилогия [Электронный ресурс]. – URL: https://ozlib.com/1025715/iskusstvo/anatoliy_efros_chehovskaya_trilogiya (дата обращения: 20.11.2022).
2. Аствацатуров Андрей Алексеевич (1969–) И не только Сэлинджер: десять опытов прочтения английской и американской литературы / Андрей Аствацатуров. – М.: АСТ: Ред. Елены Шубиной, 2015. – 312 с.

3. Аствацатуров А. А.: Феноменология текста: Игра и репрессия Глава 10. Дж. Д. Сэлинджер: опыт чтения М.: Новое лит. обозрение, 2007. – 283 с.
4. Галинская И. Л. «Девять рассказов» и повести Дж. Д. Сэлинджера: автореф. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Киев, 1972; Хвитария Л. Творчество Джерома Дэвида Сэлинджера. Автореф. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Тбилиси, 1972; Мешков А. В. Творчество Дж. Д. Сэлинджера: проблемы поэтики («Ловец во ржи», «Девять рассказов»). Автореф. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. М., 1996.
5. Джером Дэвид Сэлинджер Собрание сочинений [Электронный ресурс]. – URL: https://www.4italka.ru/proza-main/sovremennaya_russkaya_i_zarubejnaya_proza/354215/fulltext.htm (дата обращения: 02.02.2023).
6. Карасев Л. В. Достоевский и Чехов. Неочевидные смысловые структуры. Часть первая М: ЯСК, 2016. – 334 с.
7. Киричук Е. В. История зарубежной литературы XX века: учебное пособие / Е. В. Киричук. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 70 с.
8. Федор Достоевский. Бесы. Текст произведения. Источник: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990. Интернет-библиотека Алексея Комарова [Электронный ресурс]. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1544/p.1/index.html> (дата обращения: 20.11.2022).
9. Федор Достоевский. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом Собрание сочинений [Электронный ресурс]. Л.: Наука, 1991. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1199/p.1/index.html> (дата обращения: 20.11.2022).
10. Федор Достоевский. Преступление и наказание. Текст произведения. Источник: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 т. Л., Наука, 1989. Т. 5. Интернет-библиотека Алексея Комарова [Электронный ресурс]. – URL: <https://ilibrary.ru/text/69/p.1/index.html> (дата обращения: 20.01.2023).
11. Hamilton I. In Search of J. D. Salinger: [a biography]. New York, 1960. P. 7.
12. French W. J. D. Salinger: [Life and Work]. New York, 1963. P. 42.
13. Salinger J. D. Nine stories. Franny and Zooey. Rise high the Roof Beam, Carpenters. Moscow, 1982. P. 110.

Y. V. Petryaeva

**DECONCEPTUALIZATION AND SYMBOLISM
AS MEANING-FORMING TECHNIQUES IN THE PROSE
OF J. D. SALINGER AND F. M. DOSTOEVSKY**

The article discusses two author's views on the subject, its place and functions in the space of a literary work, as well as on the connection between a person and a thing in a literary text.

Keywords: literary tradition, axiology, author's symbol, object, detail, functional properties, anthropocentrism.

ТВОРЧЕСТВО Б. Л. ПАСТЕРНАКА В ВОСПРИЯТИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА

Статья формирует представление о восприятии творчества Б.Л. Пастернака в Италии и в Китае, раскрывает ряд вопросов, связанных с осмыслением произведений русского писателя итальянскими и китайскими исследователями и поэтами. В статье приведен сравнительный анализ лирических произведений Б.Л. Пастернака, Джузеппе Унгаретти, Чезаре Павезе, Ван Цзясяня.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, Запад, Восток, лирика, восприятие лирики.

Согласно статистическим данным на 1990 г., опубликованным в сборнике «Славистика в Италии. Пятьдесят лет изучения», Б.Л. Пастернак занимает четвертое место по количеству изданных в Италии книг (21 произведение), уступая М. Горькому (57), В. В. Маяковскому (32) и М.А. Булгакову (22). Пастернак опередил таких поэтов, как М.И. Цветаева, А.А. Блок, С.А. Есенин, О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова [9, с. 101].

Данные исследования как свидетельствуют о том, что произведения Б.Л. Пастернака активно переводились на итальянский язык, так и дают наглядное представление об отличиях иерархии русских писателей, принятой в итальянской культурной среде, от той литературной иерархии, которая сложилась в России.

В конце сороковых годов лирикой Б.Л. Пастернака заинтересовался Анджело М. Рипеллино, чье имя выделяет Чезаре Г. Де Микелис в одном из самых монументальных исследований творчества Пастернака в Италии [8, с. 30]. А.М. Рипеллино стал одним из самых известных исследователей поэтического наследия Пастернака, он описал ряд особенностей пастернаковской поэтики в своих статьях и подготовил сборник стихотворений русского поэта.

В Италии известны также исследовательские работы Ренато Поджоли – слависта, переводчика, литературного критика. Формированию мастерства Поджоли способствовала среда, в которой он был воспитан: с одной стороны, мир флорентийской литературы, с другой, круг русской эмиграции в Италии.

Известно, что публикация романа Пастернака «Доктор Живаго» вызвала огромный интерес в Италии. Что касается интерпретации Поджоли данного романа, то ученый подчеркивает ослабленное сюжетное начало, Поджоли

неоднократно критикует слишком частые совпадения в сюжете романа. Также многие итальянские критики того времени подчеркивали сопоставление с «Войной и миром» Л.Н. Толстого. Поджоли считал, что два романа сильно отличаются друг от друга: по сравнению с «Войной и миром» у Пастернака, по его мнению, преобладает индивидуальность и душа. В качестве доказательства Поджоли предлагает к сравнению образы двух деревьев, упоминающиеся в романах. Поджоли называет это «образом древа жизни» [10, с. 20].

Кроме этого, русская и итальянская поэзия шли схожими путями в рамках модернистской эстетики начала XX века. Образуются общие мотивы для символистской культуры, проявляется *«рефлексия о выявленном через творчество глубинном кризисе и возможностях его преодоления»* [3, с. 20].

Две эти темы встречаются в лирике Чезаре Павезе (1908–1950) прозаика, поэта, переводчика, в течение нескольких лет работавшего в издательстве «Эйнауди» и во многом определявшего его независимую политику при фашизме.

В 1935 г. поэт был арестован и приговорен к трем годам ссылки. В его стихотворении «Курильщики бумаги» при помощи образов, связанных с исполнением музыки («послушать оркестр», «кларино в сухой тишине», «начинается соло»), выделяется сюжетная линия человека-музыканта, который пытается начать жить после войны, справляется со своим горем посредством исполнения музыки:

Кровь бедняцкая, ставшая жидкой водицей
от трудов непосильных, хлопает в нотах,
и приятель с трудом управляет оркестром

(Перевод Евгения Солоновича)

Для стихотворения характерна эпизация, оно напоминает повествование в стихотворной форме, при этом в тексте есть метафоры, свойственные поэзии того времени:

Начинается адское нечто.
От безумного ветра снаружи и пощечин дождя
гаснет свет то и дело. В темноте музыканты
знай по памяти жарят, с волненьем борясь

(Перевод Евгения Солоновича)

Содержанию, которое полностью противопоставлено поэзии Пастернака в тематическом плане, при этом соответствовали элементы формы, типологически сопоставимые с исканиями Б.Л. Пастернака: прозаизация поэзии, широкое использование бытовой лексики, «заземленных» метафор и сравнений для создания ощущения «непринужденной беседы».

Таким образом, творчество Б.Л. Пастернака читаемо итальянскими поэтами, прозаиками, переводчиками, критиками и журналистами, во-первых, по причине популярности Пастернака в Италии и «рекламы», т.е. запрета на советских авторов в годы фашистской диктатуры и его снятия после падения режима, а также присуждения роману Б.Л. Пастернака «Доктор

276 | Живаго» Нобелевской премии и отказа автора от нее под нажимом советской общественности; во-вторых, благодаря активным личным контактам Италии с русскими писателями и интересу к русской литературе деятелей итальянской культуры: Дж. Унгаретти, Э.Ло Гатто, Анджело М. Рипеллино, Р. Поджоли; в-третьих, важным фактором является созвучность тематики и проблематики произведений русских и итальянских авторов середины XX в. и схожесть их поисков.

Говоря о восприятии итальянцами романа «Доктор Живаго», в первую очередь нужно упомянуть безусловный интерес к произведению на фоне выявленных в предыдущем абзаце причин. При этом остается ряд сложностей для восприятия русского романа итальянской культурой. Эти сложности выделяет Е.Е. Сергиенко в своем исследовании [7, с. 16]. Во-первых, итальянская литература 40–50-х годов не понимала русского героя-интеллигента, который отстранялся от активной общественной позиции, т.к. в итальянской культуре того времени основным направлением был неореализм с установкой на активное решение социальных вопросов. Во-вторых, при переводе произведения Пастернака произошел «культурный сбой» из-за его «тайнописи»: в романе обнаруживаются многочисленные интертекстуальные связи с классическими и современными источниками русской литературы. Несмотря на то, что многие итальянские писатели середины XX в. также использовали интертекстуальность в своих произведениях, культурные особенности и знание русской литературы итальянской аудиторией не позволили ей понять роман так же глубоко, как русскому читателю, что вполне логично. Поэтому «многие переклички и полемические выпады, очевидные для носителя русской культуры, в Италии остались незамеченными, что значительно обеднило прочтение текста» [7, с. 178].

Что касается восприятия лирики Пастернака в Китае, то с 1980-х годов роман и стихи поэта начали там переводиться. Исследовательское сообщество Китая было движимо трансформацией социального и культурного сознания, опираясь на зарубежные исследования. Пастернаковская лирика стала публиковаться в переводах Ван Цзясяня, Гэ Баоцюаня и других поэтов.

На протяжении тридцати последних лет поток переводов и исследований творчества Пастернака только нарастал и увенчался выходом в 2014 году «Полного собрания поэзии Пастернака» в двух томах, подготовленного шанхайским издательством «Ивэнь».

Один из исследователей творчества Пастернака, китайский поэт Ван Цзясянь говорит о том, что через русских поэтов китайские «определяют присутствие их собственной души» [11, с. 56].

Китайский исследователь поэзии Б.Л. Пастернака пишет, «что Китай и Россия пережили похожую болезненную историю». При этом он утверждает, что такой роман, как «Доктор Живаго», имеющий глубокую связь

с историей, не появился вовремя в Китае. Именно поэтому китайские поэты, прозаики, критики приняли произведение не только с понимаем, но и нашли в нем отражение собственных мыслей и переживаний.

«Дух поэзии» и мифическая сила в сознании поэта ассоциируются у Ван Цзясиня с именем Пастернака. Китайский поэт посвящает два стихотворения русскому поэту: «Варыкинская баллада: Пастернаку» (瓦雷金诺叙事曲) (1989) и «Пастернак» (帕斯捷尔纳克) (1990). Китайских поэтов поражает метафоричность пастернаковских стихов, которую они понимают несмотря на различие культурных контекстов.

Ощущение мира советского поэта, с его оптимизмом и жизнелюбием, становится близко китайскому поэту, носителю восточной культуры, который принимает жизнь с радостью и проживает каждое мгновение осознанно. Ван Цзясинь поражается той гармонии души и природы, которую создает Пастернак.

Китайский поэт также указывает на автобиографический характер романа, он считает, что и Пастернак, и Живаго в романе принадлежат к типу художников-интеллигентов. Кроме того, Цзясинь находит в своей жизни эпизоды, связанные с жизнью героя Пастернака: «В начале 1990-х годов моя семья жила в Сидане. Однажды снегопад только что прекратился. Я сел – если быть точным, “втиснулся” в автобус, чтобы поехать на работу в Восточный выставочный зал сельскохозяйственной продукции. Полностью загруженный автобус проехал по проспекту Чанань и ревел всю дорогу до здания телеграфа, и я подумал о расстоянии вдалеке, думая об общей жизни и судьбе, и когда брызнула слякоть, засияла вспышка света, и какая-то боль или счастье почти вырвались из моего сердца, поэтому я написал стихотворение «Пастернак» [11, с. 48].

«Пастернак» демонстрирует душу лирического героя и словно заставляет его нести ответственность за бытие. «В Пекине, в гроыхающем, заляпанном грязью автобусе» лирический герой Ван Цзясиня не только читает произведения русского поэта, но ощущает с ним «общую трагедию». В «омерзительной мгле» он не может «жить, как велит сердце человека». И дело не только в нем, в его личной судьбе, но и в том, что он ощущает себя единым с природой, видит «мрак и голод в желудках народных». Ван Цзясиня восхищает способность автора «Доктора Живаго» «стерпеть самые жестокие удары ветра» и не «отдать на поругание красоте» [1, с. 60].

Цзясинь пишет также «Варыкинскую балладу» о месте, которое Пастернак считает приютом тихой и блаженной жизни, некой утопии, при этом в отличие от героя Пастернака у Ван Цзясиня нет уверенности, что сила поэзии способна одержать победу над злом. У Пастернака гораздо меньше трагизма и в лирике, и в романе, но несмотря на это, лирические герои Цзясиня также сохраняют надежду на победу добра. С образа свечи, взятой китайским поэ-

278 | том из текста романа, начинается в его балладе каждая строфа. Свеча у Ван Цзясиня помогает поэту творить, вдохновляет его.

Два произведения, посвященные Б.Л. Пастернаку, наполнены духовными страданиями автора. Они четко определяют взаимосвязь между поэтическим творчеством и реальной обстановкой времени, в котором жил Пастернак. Строки двух стихотворений несут в себе чувство тяжести и трагедии, обладают духовной глубиной и напряженностью. Ван Цзясинь, по мнению Н. Протасовой, воссоздает эпоху русского поэта, рассуждает об основах поэтического творчества сурового времени: «Невзгоды обрати в музыку», «донеслось / Такое душераздирающее / Зловещее... / Поэту стало беспокойно» [6, с. 80].

Ван Цзясинь также утверждает: «Пастернак вдохновляет меня на то, чтобы вынести все трудности» [2, с. 57].

Китайский поэт, так же, как и Пастернак, пишет историю с точки зрения отдельной личности, с точки зрения независимого, свободного, но в то же время переживающего за свою эпоху интеллигента и творческого человека.

Таким образом, в поэзии Ван Цзясиня можно выделить темы, определенные и обогащенные влиянием романа и стихотворений Б.Л. Пастернака: тему поэзии и трагической судьбы поэта, тему соотношения поэта и эпохи, а также тему природы. Ван Цзясинь также пытается установить связь с эпохой, усилить диалог современной китайской поэзии с русской литературой XX в. Ван Цзясинь размышляет над многочисленными проблемами современной поэзии на китайском языке.

Итак, восприятие поздней лирики Б.Л. Пастернака в Италии и в Китае было различным. Если на Западе популярность романа и известность Пастернака как поэта была продиктована «рекламой» по общественно-политическим причинам, при этом очень многие читали его произведения, даже если не всегда обладали достаточными знаниями культурного контекста. Так, в Италии известность творчества русского поэта носит скорее массовый характер. При этом на Востоке Пастернака начали переводить только с 1980-х годов, и восприятие русского поэта оказалось совершенно иным. Пастернак стал известен не в широких кругах, а в обществе литературоведов и поэтов. Китайская интеллигенция гораздо глубже анализировала и поэтические, и прозаическое творчество Пастернака, проецируя написанное им на свои исследовательские и поэтические работы.

Литература

1. Агеносов В.В., Ли Иннань. Борис Пастернак в творчестве новых китайских поэтов (на примере стихотворений Ван Цзясиня) // Мир русскоговорящих стран = 俄语国家评论 = World of Russian-speaking countries: научный журнал. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. № 2 (2). С. 58–70.

2. Ван Цзясинь. Еин цзай та цзыцзидэ шидай (Соловей в собственную эпоху) Пекин: Восток, 1997.

3. Карсалова Е.В., Леденев А.В., Шаповалова Ю.М. Серебряный век русской поэзии [Текст] / Е.В. Карсалова, А.В. Леденев, Ю.М. Шаповалова. – М.: Новая школа, 1996.
4. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1912–1931. Москва: Слово, 2003. 573 с.
5. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 4. Доктор Живаго: роман. Москва: Слово, 2004б. 756 с.
6. Протасова Н. В. Влияние творчества Б. Пастернака на поэзию Ван Цзясяня // Вестник Бурятского государственного университета. Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2011. № 8. С. 79–82.
7. Сергиенко Е.Е. / Е.Е. Сергиенко Рецепция творчества Б. Пастернака в Италии (на примере романа «Доктор Живаго»): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : специальность 10.01.03 / Сергиенко Елена Евгеньевна ; [Нижегор. гос. лингвист. ун-т им. Н. А. Добролюбова]. – Москва, 2010. –18 с. ; 21 см.).
8. De Michelis C. G. Boris L. Pasternak. La Nuova Italia. Firenze, 1968. P. 137.
9. La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940–1990) / A cura di Brogi Bercoff G., Dell'Agata G., Marchesani P., Picchio R. – Roma: Divisione Editoria, 1994. P. 214.
10. Poggioli: Boris Pasternak: il poeta e l'autore del Dottor Zhivago, «Il Mulino», novembre, pp. 842–866.
11. 霍俊明. 在寒冷的雪中让内心和时代发声 – 王家新《帕斯捷尔纳克》欣赏 [J]. 名作欣赏, 2008 (Оценка шедевров Б.Л. Пастернака).

E. A. Prikhoda

PERCEPTION OF LATER LYRICS B.L. PASTERNAK IN THE WEST (ITALIA) AND EAST (CHINA)

The article forms an idea of the perception of B.L. Pasternak in Italy and China, reveals a number of questions on the study of the Russian poet's lyrics by Italian and Chinese researchers and poets. The article provides a comparative analysis of the lyrical works of B.L. Pasternak, Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Wang Jiaxin.

Keywords: B.L. Pasternak, West, East, lyrics, perception of lyrics.

ВОСПРИЯТИЕ РОССИИ И РУССКОЙ ДУШИ В РОМАНАХ ДЖ. ОЛДРИДЖА

В статье анализируется репрезентация «русского характера» в романе Джеймса Олдриджа «Пленник чужой земли». Автор развенчивает стереотипы о Советской России, сталкивает западное и советское мировоззрение, пытаясь примирить на первый взгляд полярные миры, а также стремится разгадать тайну русской души.

Ключевые слова: Олдридж; образ России; стереотипы; русская душа.

Джеймс Олдридж родился в 1918 году в Австралии. В поисках удачи его родители переехали из Англии в маленькое поселение штата Виктория, отец работал редактором местной газеты, и семья жила бедно. Писатель вспоминал о своем детстве: «Я, сын интеллигента, оказался в том же положении, что и дети ремесленников и водителей грузовых машин. Я рано понял, на чьей стороне мои симпатии и где мое настоящее место» [5, с. 4]. Тяготы вечного безденежья воспитали в Олдридже непримиримость к несправедливости, глубокое сострадание к людям. На мировоззрение юноши также повлияла дружба с Чарльзом Клиффордом, железнодорожным рабочим, деятелем профсоюза. «Если бы не он, то все мое возмущение, все переживания, мои симпатии и моя личность в целом, возможно, так и не нашли бы никакой направленности», – признавал Олдридж [5, с. 4]. Клиффорд объяснял другу суть происходивших в мире событий, пробудил в нем интерес к политической жизни общества.

Выкристаллизовался характер писателя во время войны, на которую Олдридж отправился в роли корреспондента. Он побывал во многих странах Европы, а 1944–1945 гг. провел в Советском союзе. Зверства фашизма; предательство правящих элит, вставших на сторону врага; героический подвиг народов – свою жизнь писатель посвятит тому, чтобы ничто из произошедшего за годы войны не было забыто.

Герои Олдриджа не могут жить, замкнувшись в уютном мирке домашнего быта, их волнуют проблемы глобальные, затрагивающие в конечном счете все человечество. Действие романов происходит в Греции, Египте, Советском Союзе, Англии, Иране, Китае. Перемещения героев из страны в страну

связаны с острейшими проблемами современности, мировой политикой, взаимоотношениями стран и народов. Следуя традициям Байрона и Шелли, Олдридж рисует образы бунтарей, не желающих принимать общепринятые истины, мириться с несправедливостью, предубеждениями и порожденными ими страхом и ненавистью. Герой Олдриджа задумывается над своим местом в современном мире, над своей ролью в обществе, стремится осознать свой нравственный долг, понять смысл и цель своей жизни [1, с. 524].

Примечательно, что своему дебютному роману писатель дал название «Дело чести» («Signed with their honour», 1942). Эта фраза характеризует как самого автора, так и его персонажей.

Исследователь П. С. Балашов так пишет о произведениях Олдриджа: «Близкие по своему жанру к роману-эпосе, они утверждают героическое начало в действительности, изображая героя нашего времени, связывающего свою судьбу с судьбой народов» [2, с. 242].

«В моих книгах главная тема всегда одна и та же – выбор. Выбор пути, выбор поступков, выбор мировоззрения», – отмечал Олдридж [5, с. 3]. Главные герои его книг зачастую выходцы из западного мира, благородные, сильные, мыслящие люди, которые тем не менее подвержены предубеждениям против инакомыслия. Олдридж заставляет своих персонажей столкнуться с другой реальностью, которая не отвечает общепринятым представлениям о ней. Тема перехода, поворотного пункта в сознании героя чрезвычайно важна для писателя. «Романы Олдриджа отражают сложный и трудный путь личности к новым горизонтам» [2, с. 242].

Среди глобальных политических проблем писателя особенно будут волновать отношения Запада и Советского союза. Время, которое Олдридж провел в России в роли военного корреспондента, повлияло на его мировоззрение и на всю дальнейшую жизнь. После 1945 года Олдридж часто возвращался в Советский союз, выступал на съездах Союза писателей, публиковался в советских журналах. Он был глубоко знаком с русской культурой и восхищался ею. На торжественном заседании, посвященном столетию со дня смерти Н. В. Гоголя, писатель произнес речь: «Гоголь сумел бы показать всю мерзость и низость тех, кто пытается вершить человеческие судьбы и строить свои расчеты на прибыльных сделках с мертвыми душами. Поистине нужен талант Гоголя, чтобы во всей полноте отразить весь ужас, все безумие, всю трагичность этого положения» [3, с. 685]. Во время Холодной войны Олдридж отстаивал перед европейским читателем правду русских людей. В 1973 году писатель был удостоен чести стать лауреатом международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Советская Россия появляется во многих произведениях писателя: Уолф в «Морском орле» стал свидетелем жестоких сталинградских битв; Мак-Грегор в «Дипломате» выступил в роли защитника Советского союза, поме-

282 | шав английским и американским дипломатам оклеветать «идеологического противника»; в пьесе Сорок девятый штат советский посол Александра представляет мир гуманности и справедливости. Однако наиболее полно мысли автора о России и о русском человеке отражены в романе «Пленник чужой страны».

Встреча Руперта Ройса и Алексея Водопьянова происходит в экстремальных условиях: «Транспортный самолет «дакота» британских военно-воздушных сил летел над полярными льдами у 87-го меридиана к северу от Земли Гранта, когда его экипаж заметил на залитом солнцем льду необычное синевато-радужное пятнышко» [4, с. 16]. Метеоролог Ройс настоял на том, чтобы рассмотреть странный объект, и, разглядев в нем останки самолета, принял решение высадиться на льдину, чтобы помочь единственному выжившему, пока его коллеги отправятся на базу за помощью. Однако с помощью никто не вернулся, и Ройс вместе с тяжело раненым советским летчиком Водопьяновым проведут во льдах Арктики полгода.

Первое впечатление англичанина, никогда раньше не сталкивавшегося с русскими, особенно интересно для нас: «открытое, простодушное и волевое лицо», темные волосы и коренастая фигура заставляют героя предположить, что перед ним оказался «типичный русский крестьянин» [4, с. 30]. Олдридж иронизирует над стереотипным представлением европейцев о русских. Ройс сразу выносит о Водопьянове множество суждений: «чересчур поглощенный собой», «скрытный», «опасный» – хотя сам понимает, что такие эпитеты не очень подходят к раненому, который «страдая от боли и лихорадки, ... поддерживал присутствие духа добродушными русскими шутками» [4, с. 30]. По мере того как развивается дружба Руперта и Алексея, англичанин понимает, что первоначальные подозрения так и не оправдали себя, хотя долго еще будет пытаться измерять русский характер привычными мерками: «Руперт хорошо знал французов и решил, что ему не трудно будет понять и русский характер, ожидая встретить в нем тот же крепкий сплав практицизма и рассудочности» [4, с. 30], «чем-то вы похожи на итальянцев» [4, с. 37] – однако быстро откажется от обобщений, которые не выдерживали проверки реальностью.

Ройс увидел в Водопьянове «железного человека», и далее, при более близком знакомстве с русскими он обнаружит, что воля к жизни, стойкость, мужество являются неотъемлемыми чертами всего русского народа: «... русские – Руперт был в этом уверен – преодолеют и переживут все: они выносливее других, увереннее в своих силах и лучше умеют приспособляться к обстоятельствам; ... рядом с ними он чувствовал себя выходцем из очень изнеженного мира» [4, с. 308]. Данного мнения придерживался и сам Олдридж [3, с. 671]. В образе Водопьянова писатель подчеркивает повседневность героизма для русского человека: «Он убежал из дому, решив

стать героем только потому, что был однофамильцем знаменитого полярного летчика Водопьянова» [4, с. 36].

Более близко Ройс знакомится с русской культурой уже после спасения из Арктики, когда его вместе с семьей приглашают посетить Советский союз в благодарность за спасение Водопьянова. Ранее англичанин как бы прикладывал характер Алексея к привычным стереотипам и познавал русский характер через совпадение или несовпадение с ними. Когда же Руперт физически погружается в чужую культуру, происходит полноценное столкновение двух мировоззрений, которое заставляет Ройса полностью переосмыслить свое представление о мире и о себе.

Первое, что обращает на себя внимание англичанина, особая сердечность русских. Еще на корабле, который доставил семью Ройсов в Россию, Руперт отметил, необычный характер проводниц, которые «опекали пассажиров по-родственному» [4, с. 180]. Изначально русское радушие вызвало у англичан непонимание.

Супруга Руперта Джо так и не смогла понять и принять чуждую ей культуру. Музыка, встречавшая их корабль, и женщины с платочками «напомнили ей войну» [4, с. 181]. Объятия, которыми Алексей встретил ее мужа, испугали ее. Все, что было для Джо непривычно, сразу становилось «плохим»: одежда, еда, обстановка в домах, манера общаться. Более приземленная, чем ее муж, полностью поглощенная материальным, сиюминутным, Джо бежала из России еще более враждебная, чем до путешествия.

Руперта также утомляла непривычная жизнерадостность русских, он «упрямо отказывался принять сердечный и цельный, но чуждый ему мир Алексея». Однако чем дольше Ройс остается в России, тем труднее ему оставаться упрямым, скептическим. Жизнь, которую он видит вокруг, отличается от того, как ее представляют на Западе. Оказалось, что русские женщины остаются женственными, несмотря на то что не заботятся о модных чулках и, как и мужчины, работают инженерами, педагогами, геологами; что у русских есть свои традиции, не менее древние, чем у европейцев; что «неотесанные крестьяне» могут читать Шекспира и Бальзака в оригинале; что убежденные материалисты могут обладать высокими идеалами. У Руперта появляется много вопросов, он «обнаружил сложности там, где раньше все казалось просто» [4, с. 276]. Герой стал чаще спрашивать себя, действительно ли русские являются таким смертельным врагом, каким их представляют у него дома?

Руперт с удивлением стал открывать в себе новые черты. Как-то он спросил Нину, жену Водопьянова, которая сопровождала его в путешествии, почему официантка Татьяна «зовет его запросто Рупертом». «Но она же вас любит! ... Все вас здесь любят», – ответила Нина [4, с. 277]. Эта любовь оказалась непонятной, но особенно ценной для Ройса, безукоризненного джентльмена, который больше привык к «неизбежной вежливости». Руперт узнал, что люди

284 | могут быть похожими и чувствовать одно и то же вне зависимости от того, верят они в коммунизм или нет.

В своих романах Олдридж пытается расколоть напряженность, повисшую между Советской Россией и Западом. Писатель ищет других русских, не шпионов на подводных лодках, не обезличенных борцов за мировую революцию, но житейски простых и оттого особенно искренних. Вместе с Рупертом Ройсом Олдридж открывает русского человека с изнанки, доступной редкому иностранцу: мужественного, жизнелюбивого, благородного и сердечного.

Литература

1. Аникин Г.В. История английской литературы / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.
2. Балашов П., Джеймс Олдридж. Критико-биографический очерк / П. Балашов. – М.: Гослитиздат, 1963. – 247 с.
3. История английской литературы. В 3 т. Т. 3. – М.-Л.: Академия наук СССР, 1958. – 732 с.
4. Олдридж Дж. Пленник чужой страны. Опасная игра / Дж. Олдридж. – М.: Прогресс, 1970. – 292 с.
5. Олдрідж Д. Твори: пер. з анг. / Д. Олдрідж. – Київ: Молодь, 1974. – 334 с.

D. A. Davydova

PERCEPTION OF RUSSIA AND THE RUSSIAN SOUL IN J. ALDRIDGE'S NOVEL

The article analyzes the representation of the «Russian character» in James Aldridge's novel «A Captive in the Land». The author debunks stereotypes about Soviet Russia, clashes Western and Soviet worldviews, trying to reconcile seemingly polar worlds, and also seeks to unravel the mystery of the Russian soul.

Keywords: Aldridge; image of Russia; stereotypes; Russian soul.

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
khak.aliya@yandex.ru*

ОБОЖЕСТВЛЕНИЕ ЛИДЕРА В ПОВЕСТИ- ПРИТЧЕ РИЧАРДА БАХА «ЧАЙКА ПО ИМЕНИ ДЖОНАТАН ЛИВИНГСТОН»

В статье идет речь о распространенном общественном явлении, определенном здесь как «обожествление лидера». Для этого выбран неожиданный ракурс – анализ произведения американского писателя Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» с более глубоким рассмотрением эпизодов становления нового лидера, искажения первоначальных идей и их влияния на дальнейшее развитие общества.

Ключевые слова: лидер; Чайка; отвержение; истина; общество; вера в себя.

Ведь именно вождь делает толпу – народом. Вернее, в том числе и вождь. Он поддерживает уровень индивидуальности: если личностей мало, народ становится толпой.

Фрэнк Герберт «Дюна»

Не сотвори себе кумира... В современном обществе люди привыкли ассоциировать данное выражение с восприятием себя самого как личности и отделением собственного жизненного опыта от жизни других людей. Первоначально же оно имело иное значение: не поклоняйся слепо кому-либо или чему-либо как идолу. Человек, привязанный к творению больше, чем к Творцу, находится под влиянием демонических сил.

При обращении к жизнеописанию исторического лидера, будь то политический деятель или глава Церкви, нередко закрадываются сомнения в достоверности и объективности сохранившейся до нынешних дней информации. Не искажена ли биография выдающейся личности ее особенно страстными последователями? Не идеализирована ли жизнь такого же обычного человека?

Очевидно, что после того, как лидер отходит от дел, его идеологию и мировоззрение несут уже его последователи. А значит, искажение идей старого и привнесение взглядов нового лидера неизбежно. В произведении Ричарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» ярко отражены возможные масштабы этих искажений и их последствиях.

Джонатан Ливингстон – чайка, которая старается постигнуть истинную свободу, покорить ветер и «невозможное для чайки» искусство полета. Достигнув совершенной скорости, он желает стать не «королем» чаек, опираясь на свои обретенные преимущества, а учителем. Преодолев трудности, непо-

286 | нимание и изгнание из стаи за собственные взгляды, Джонатан все же смог привести общество чаек на путь изменений. [2: «Так говорил Заратустра» и «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»: философия желания и «сверхчеловеческая» линия культуры»].

Он создает стаю из таких же, как и он, «изгнанников», искренне жаждущих «научиться» летать: «К концу третьего месяца у Джонатана появились еще шесть учеников – все шестеро Изгнанники, увлеченные новой странной идеей: летать ради радостей полета» [Бах 2001: 17].

Но с течением времени птицы начали лениться, практические знания об искусстве свободного полета были утеряны. Чайки предпочли вознести Джонатана в боги, создать образ Великой чайки, ведь никто в стае уже не был способен на совершенные Джонатаном поступки. Он – недостижимый идеал, сын Великой Чайки.

Но ведь смысл жизни Джонатана состоял в том, чтобы научить всех навыку его полета! Стать лидером, но не хозяином или королем. Иметь последователей.

Джонатан никогда и не хотел быть «символом» или «идеалом», скорее важным толчком для застывшего на пороге развития общества: «– Не позволяй им болтать про меня всякий вздор, не позволяй им делать из меня бога, хорошо, Флетч? Я – чайка. Я люблю летать, может быть...» [Бах 2001: 22].

В таком случае, как понять, когда именно и по какой причине происходит «обожествление» лидера? Каково значение воли и стремления самого лидера к возвеличиванию? Неизбежно ли это явление?

Стоит отметить, что в большинстве случаев к обожествлению лидера ведет один из двух путей развития общества. В первом случае лидер сам стремится к идеализации собственной персоны, превозносит себя на основании превосходства в чем-либо. Он намеренно отделяется от толпы, как бы присваивая себе звание «особенного». В иной же ситуации люди сами стремятся стать похожими на лидера, который своим примером воодушевляет и побуждает народ к изменениям. Лидер становится не Божеством, но Учителем. Обожествление Джонатана формируется именно по второму пути, развитие которого читатель может проследить по ходу всего повествования.

В процессе обучения чаек Джонатан разделяет все взлеты и падения вместе с учениками, дает теоретические советы и помогает реализовывать их на практике. Следующей его задачей после достижения совершенства в скорости полета является формирование в стае дружеских взаимоотношений, основанных на любви и уважении: «И чем больше Джонатан упражнялся в проявлении доброты, тем больше он трудился над познанием природы любви...» [Бах 2001: 17].

Ливингстон близок к остальными чайками, старается своим примером доказать, что искренние товарищеские отношения так же возможны, как

и полет на высоких скоростях. Например, Чайку не покидают мысли об оставшихся «внизу». Он беспокоится о том, что они останутся «непросвещенными», неспособными к свободному полету. И даже мысль о том, что он не будет услышан, а наоборот, осужден и осмеян, не способна остановить его жгучий порыв. Поэтому спокойно он принимает слова упрека в свой адрес: «– Джон, тебя некогда приговорили к Изгнанию. Почему ты думаешь, что те же чайки захотят слушать тебя сейчас? Ты знаешь поговорку и знаешь, что она справедлива: **чем выше летает чайка, тем дальше она видит**. Чайки, от которых ты улетел, стоят на земле, они кричат и дерутся друг с другом. Они живут за тысячу миль от небес, а ты говоришь, что хочешь показать им небеса – оттуда, с земли! Да ведь они, Джон, не могут разглядеть концов своих собственных крыльев» [Бах 2001: 15].

...Чем выше летает чайка, тем дальше она видит. Как просто и как сложно. Слишком очевидно... и слишком недоступно тому, в ком мало веры в себя, свои силы и возможности...

Но не таков Ливингстон. Автор намеренно связывает первое прямое упоминание о божественном начале Чайки с случаем «излечения» Ливингстоном одного из собратьев лишь силой своих слов, что может быть доступно только Богу или Дьяволу: «Ты не понимаешь. Крыло. Я не могу шевельнуть крылом.

– Мейнард, ты свободен, ты вправе жить здесь и сейчас так, как тебе велит твое «я», и ничто не может тебе помешать. Это Закон Великой Чайки, это – Закон.

– Ты говоришь, что я могу летать?

– Я говорю, что ты свободен.

Так же легко и просто, как это было сказано, Кэрк Мейнард расправил крылья – без малейших

усилий! – и поднялся в темное ночное небо. стая проснулась, услышав его голос; с высоты пять

тысяч футов он прокричал во всю силу своих легких:

– Я могу летать! Слушайте! Я МОГУ ЛЕТАТЬ!» [Бах 2001: 19]

Так вот, что нужно: расправить крылья и лететь! Истина, открывшаяся чайкам. И постижение этой истины есть истинная награда Ему, их Учителю.

Познавая этот мир заново вместе со своими последователями (как автор заново открывает и познает мир вместе со своими читателями), Джонатан помимо основных открывает еще одну истину. Ни деятель, ни идеи его в первоначальном виде не могут существовать вечно. Остается лишь имя, и, к сожалению, его обладатель может оказаться не в силах повлиять на то, добрым или страшным словом будут его вспоминать будущие поколения.

Подтверждением могут служить абсолютно противоположные ситуации восприятия чайками намерений Джонатана. В начале пути Ливингстона Стая отвергает Чайку лишь из-за непонимания, ведь его мысли так сильно

288 | отличались от общепризнанных. Чайки боялись нового, а потому презирали: «– Безответственность? Собратья! – воскликнул он! – Кто более ответствен, чем чайка, которая открывает, в чем значение, в чем высший смысл жизни, и никогда не забывает об этом? Тысячу лет мы рыщем в поисках рыбьих голов, но сейчас понятно, наконец, зачем мы живем: чтобы познавать, открывать новое, быть свободными! Дайте мне возможность, позвольте мне показать, чему я научился...

Стая будто окаменела.

– Ты нам больше не Брат, – хором нараспев проговорили чайки, величественно все разом закрыли уши и повернулись к нему спинами» [Бах 2001: 9].

Но в конце жизни Джонатана Стая подобострастно внимала каждому его слову и движению, боготворила и обожала его за обладание невероятными способностями: «– В Стае говорят, что ты Сын Великой Чайки, – сказал Флетчер однажды утром... – а если нет, значит, ты опередил свое время на тысячу лет» [Бах 2001: 20].

«Цена непонимания, – подумал он. – Тебя называют дьяволом или богом» – так размышлял Джонатан Ливингстон. А ведь действительно, в глобальном масштабе именно непонимание может служить причиной для серьезных социальных конфликтов и войн [Бах 2001: 20].

Притча Ричарда Баха о беспредельных возможностях того, кто умеет мечтать, верить в совершенство и любить жизнь, она учит смотреть на мир глубже и шире, доверять своему сердцу. На примере стаи чаек автор неожиданно погружает читателя в прообраз человеческого социума, обличая все его невежество, нелепую борьбу за пищу и место под солнцем. И именно благодаря такому аллегорическому преподнесению читатель может осознать, насколько близки описанные ситуации к сегодняшней реальности, насколько важно и в то же время опасно в долгосрочной перспективе влияние одного лишь субъективного мнения: неправильное понимание помыслов одного приводит к полному искажению его идей другим. А изначальный благой посыл лидера к действию может превратиться в религиозный догмат.

Так, сказка-притча «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» действительно способна открыть глаза каждого читателя не только на безграничные возможности того, кто верит в себя и окружающих, но и на социально-значимые явления, которые обычно остаются в стороне от внимания учителей и современных авторов.

Литература

1. Бах Ричард. Чайка по имени Джонатан Ливингстон / Ричард Бах. – Санкт-Петербург: Азбука, 2001. – 34 с.
2. Жуковский. А. Ю. «Так говорил Заратустра» и «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»: философия желания и «сверхчеловеческая» линия

A. E. Khak

**THE IDOLIZATION OF THE LEADER IN THE NOVELLA
BY RICHARD BACH «JONATHAN LIVINGSTON SEAGULL»**

The article introduce the concept of a widespread social phenomenon, defined here as «the idolization of the leader.» To illustrate this idea, an unexpected angle was chosen – an analysis of the work of the American writer R. Bach “Jonathan Livingston Seagull” with a deeper examination of the episodes of the formation of a new leader, the distortion of the original ideas and their impact on the further development of society.

Keywords: leader; Jonathan Seagull; rejection; truth; society; personal reflection, self-realization.

**ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
СЕГОДНЯ: ТРАДИЦИИ
И ПЕРСПЕКТИВЫ**

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННЫХ ПОДРОСТКОВ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ ИРИНЫ ДЕГТЯРЕВОЙ «ЦВЕТУЩИЙ РЕПЕЙНИК»

В статье выявляются проблемы современных подростков, отраженные в сборнике рассказов Ирины Дегтяревой «Цветущий репейник», их художественное воплощение в поэтике заглавия рассказов и благодаря приемам создания образов главных героев.

Ключевые слова: Ирина Дегтярева, Цветущий репейник, образ современного подростка.

Писательница Ирина Владимировна Дегтярева – лауреат II Международного конкурса имени Сергея Михалкова на лучшее художественное произведение для подростков. Сборник рассказов Дегтяревой «Цветущий репейник» вышел в свет в 2011 году, посвящен сложному и противоречивому периоду становления человеческой личности. В сборнике повествуется о проблемах современных подростков. Герои двенадцати рассказов отличаются друг от друга по месту жительства (город или поселок), по социальному статусу, по типу семьи (семья благополучная – неблагополучная, полноценная – неполная, подросток-сирота) и по парадигме воспитания в семье, но главное, что их объединяет – это желание показать взрослым свою значимость, трудное решение задачи самосознания и самоопределения в системе ценностей и отношений между людьми.

Поэтика заглавия сборника и каждого из рассказов глубоко символична. Автор находит удачное сравнение подросткового возраста с репейником. Пока у растения мягкие большие листья и расцветают небольшие, но милые цветочки, то оно радует окружающих, как маленький ребенок. Но когда репейник покрывается колючками, то начинает всех раздражать. Таким же становится подросток, обрастая колючками, старается самоутвердиться в этом мире, становится беспокойным, ранимым, непослушным, агрессивным и эгоистичным. В предисловии автор книги дает толкование названию сборника: «Вы, наверное, видели, как цветет репейник? Он зацветает только на второй год жизни. Бледно-фиолетовые шарики очень быстро и незаметно превращаются в колючие коробочки семян, которые норовят прицепиться

292 | к одежде, к шерсти животных. Репейники живучие, стойкие, назойливые, липучие и всеми нелюбимые. <...> Подростки... после короткого цветения обрастают колючками нигилизма, цинизма, становятся спорщиками, нервными, эгоистичными, но лишь потому, что очень трудно искать свой путь в жизни, формировать свое мнение обо всем. Им тяжело. Тем, кто рядом с ними, тяжелее вдвойне, ведь родители и близкие, уже сформировавшиеся люди, не хотят и не могут понять, что рядом с ними цветет другая жизнь, не похожая на эту» [1, с. 9–10].

Выделим основные проблемы, которые поднимает автор:

1. Проблема одиночества, самосознания себя как личности и творческой самореализации: Гешка «Пламя на снегу», Гурька «Вечный дождь».
2. Проблема формирования системы духовно-нравственных ценностей и жизненной философии: Борька Алешин «Рокировка», Милан «Пушечный гном».
3. Проблема воровства: Петька «Отзвук в пустоте», Витек «Украденная книга».
4. Проблема преодоления себя на пути к достижению цели: Левка «Золотой бегун», Ромка «Свет зимнего солнца».
5. Проблема «утраты иллюзий», столкновения с несправедливостью жизни: Севка «Крысиная нора», Санька «Острые края».
6. Проблема эгоистической доминанты у подростка: Степка «Гвоздь», Васька «Потаенный лик».

Ирина Дегтярева прекрасно знает психологические потребности и особенности поведения подростков, умеет талантливо выразить проблемы переходного возраста в небольшой по объему художественной форме – в рассказе, используя различные приемы создания образов героев. В каждом рассказе происходит резкий поворот в сюжетном развитии, вызванный неожиданными обстоятельствами или событиями, внезапная перемена в характере персонажа, социально-психологическое и личностное самоопределение героя-подростка. Поэтика наименования произведений помогает автору метафорически выразить перипетии в судьбе героя.

1. Проблема одиночества, самосознания себя как личности и творческой самореализации: Гешка «Пламя на снегу», Гурька «Вечный дождь».

Название рассказа «Пламя на снегу» вызывает ассоциации с традиционной фразой из русской классики: «лед и пламень». В начале повествования создается впечатление, что система образов и хронотоп в рассказе построены по принципу антитезы:

Гешка – пятеро взрослых: мир главного героя-подростка противопоставляется миру отца, трех холостых братьев отца – Гешкиных дядек и деда, который «на Гешкину беду, вмешался в процесс культурного воспитания» и купил Гешке скрипку.

Квартира в городе – нора в лесу: серые будни, повседневная обыденная жизнь; постоянные «понукания» играть на ненавистной скрипке, противопоставляются норе в лесу, где Гешка, обрел свободу, обустроил свое жилище, кормит лиса, с изуродованной лапой.

Город – лес: одиночество среди взрослых, занятых своими проблемами; одиночество среди сверстников: «В городе Гешка всегда остро чувствовал одиночество» <...> «отец твердил ему, что надо дружить с ребятами, что у Гешки совсем нет друзей и оттого он хмурый и нелюдимый» [1, с. 24] противопоставлено процессу самосознания героем себя как личности: «Как может существовать одиночество? Особенно здесь, в лесу. Где все само по себе, отдельно друг от друга и не страдает от этого», – думал Гешка. «Почему деревья не называют нелюдимыми? То есть они, конечно, не люди и не дружат они так, как люди себе это представляют. Если думать как отец, то все должны быть в группах. А как же Земля? Луна? Другие звезды и планеты? <...> раньше я был слишком маленький, слабый и беспомощный и мне нужна была их (отца, дядек) компания, теперь я вырос и хочу быть один... Как человеку может быть скучно с самим собой? Ведь в голове все время есть мысли, которые можно обдумывать, есть воспоминания и мечты [1, с. 24–25].

Обостряются противоречия и возникает конфликт, когда Гешка случайно сел на скрипку и сломал ее. «– Что же ты наделал, дрянь ты эдакая?! – раздался за дверью кладовки ожидаемый Гешкой вопль отца. – Выходи сейчас же, слышишь?» [1, с. 16]. Оскорбление и недоверие со стороны взрослых провоцируют главного героя бежать из дома и остаться жить в норе. Описывается обычное для подростков состояние: дистанцирование и отчуждение от взрослых. В финале рассказа происходит переоценка ценностей у Гешки: лес, который был для героя символом свободы, становится страшным и холодным – он чуть не замерз в своей норе, которую завалило снегом. А в городе искреннее желание понять сына и реальные действия со стороны отца помогают благополучно разрешить ситуацию: «– Я отпуск взял, – сообщил он (отец). – С тобой побудем. Мы ведь совсем не бываем вместе. Хочешь, поедem куда-нибудь?» [1, с. 35]. Согретая теплом и добротой родных душа Гешки похожа на преобразившуюся после ремонта блестящую скрипку: «когда смычок коснулся струн, раздался вдруг не тот скрипучий, неровный звук, а другой, от которого сводило челюсть не только у соседей, но и у самого Гешки. Теплый, густой, глубокий, исстрадавшийся, настоящий. От него мурашки пошли по коже. И мелодия не звучала рывками, по нотам, по строчкам, – она лилась монолитно, солнечно-грустно. Как ровный ветер, робко трогаящий верхушки старых седых елей. Отец остановился в коридоре, заслушавшись» [1, с. 37]. Символика заглавия рассказа «Пламя на снегу» многослойна – это рыжий лис с изувеченной лапой, которого кормит Гешка,

294 | спасая от голодной смерти в снежном лесу; это пламя любви отца, которое растопило лед отчуждения в душе сына.

2. Проблема формирования системы духовно-нравственных ценностей и жизненной философии.

В рассказе «Рокировка» главный герой Борька Алешин родился в благополучной семье, где атмосфера взаимопонимания и доверия, он выигрывает соревнования по шахматам, все уроки делает на пятерки. Важнейшим средством психологического анализа в рассказе становится *внутренний монолог*, размышления героя, отражающие эмоционально-мыслительную деятельность подростка. Борьку начинает тревожить очень важный вопрос: нужно ли давать списывать одноклассникам? «Все в классе просят списать. И я даю! Это не проявление необыкновенной щедрости. Просто с детства учили не быть жадным, а иначе – жадина-говядина...» [1, с. 60]. Поразил Борьку сослуживец отца – дядя Слава, который считал, что все вокруг ему должны. «Вот он, дядя Слава, наверняка из тех, кто в школе списывал, в институте сдувал, учился по шпаргалкам, даже в НИИ работает, но выше должности младшего научного сотрудника не поднимается и, как говорит отец, не поднимется. Он всю свою жизнь списал, а свою не прожил. Но вместо того, чтобы опомниться хоть сейчас, он все ждет, что кто-то придет, поможет, даст, подарит. <...> В школе поощряют списывание, вернее, учителям это все равно, безразлично. „Списываешь – списывай, тебе жить“. А потом удивляются, что у нас вырастает столько несамостоятельных, никчемных людей. Работать толком не могут, знаний ведь никаких, да и жить не умеют. Помогите им, люди! Паразиты! – внутри Борьки все клокотало, он сам себя продолжал накручивать. – А те, кто все на своем горбу тащат, в конечном счете окажутся в виноватых, если, став взрослыми, перестанут помогать паразитам» [1, с. 61].

Ирина Дегтярева подбирает точное название для рассказа – «Рокировка» – с одной стороны, это термин, который используется в шахматной игре и, одновременно, характеризует изменение в сознании подростка, когда происходит переход от оценки, заимствованной у взрослых, к самооценке и возникает стремление к самоутверждению, самовыражению.

Утверждение подростком новой системы представлений о мире и месте в нем человека, более широкой и глубокой, когда складываются и предъявляются окружающим и самому себе новые психологические образования великолепно подчеркивается автором книги через *диалог*.

На следующий день Борька не дал никому списывать на контрольной, не смотря на угрозы со стороны одноклассников:

- Списывать больше не дам.
- Почему? – искренне возмущился и поразился Костька Подставкин.
- Не хочу, – весело откликнулся Борька.

– Жаба душит? Жалко? – сжал кулаки Стасик Горовой.

– Просто не хочу.

– Жадина. А в глаз не хочешь? – Стасик сжал кулаки, но к Борьке не полез [1, с. 64].

Девочка, в которую Борька влюблен, любовался «ореолом ее золотых, пушистых волос... подсвеченных весенним светом солнца» [1, с. 65], когда она подошла, впервые заговорила с ним и попросила написать алгебру: «Борька помолчал, взглядываясь в ее такое изученное им лицо.

– Я не даю списывать, – и добавил через мгновение: – Никому» [1, с. 68].

Писательница наглядно показывает, как формируется осознание собственного положения в обществе, вырисовывается жизненная позиция подростка и его внутренние установки, стремление построить новые отношения на основе эмоциональной независимости.

3. Проблема воровства: Петька «Отзвук в пустоте», Витек «Украденная книга».

Воровство подростков – серьезная проблема, с которой сталкиваются родители. В двух рассказах Дегтярева раскрывает причины подросткового воровства, старается ответить на вопросы, что толкнуло Петьку из рассказа «Отзвук в пустоте» и Витьку из рассказа «Украденная книга» нарушить общепринятое моральное право «не брать чужого». Петька хорошо знает, что затонувший Нижний поселок контролирует патруль милиции, что отец дома четко назвал тех, кто ворует чужое добро, мародерами. Однако соблазн ночью поплыть на лодке вместе с Колькой, заглянуть в чужие, брошенные дома оказался сильнее. И взял то Петька всего лишь только шарик от пинг-понга, а теперь не знает куда спрятать шарик от родителей, от маленькой сестренки и испытывает страх, что обнаружат украденную вещь. Автор книги хорошо знает психологию подросткового возраста и подтверждает, что подростки, совершая небольшую кражу, делают это из любопытства, ради приключений. Они получают удовольствие от ощущения опасности. Совершить вторую поездку, чтобы пограбить дома Нижнего поселка, Петьку принудительно заставляет Колька, который сообщает ему, что они напарники и уже повязаны. Так незаметно для себя, просто из любопытства подросток попадает под негативное влияние, боится быть пойманным. Все больше нарастающее состояние ожидания, тревоги и страха, в финале рассказа разрешается невольным признанием, когда в дом приходит участковый милиционер: «–Это не я! – закрываясь рукой от пристального взгляда участкового крикнул Петька. – Это не я! Это все Колька!» [1, с. 82]. В состоянии душевного смятения Петька даже не догадался, что участковый пришел к отцу проверить, как тот хранит ружье.

Автор книги обращается к важному приему создания образа – *психологическому портрету*, который призван раскрыть глубину переживаний

296 подростка: «Опустошение. Пусто и гулко было внутри, как ни прислушивался к себе Петька. Так же пусто и гулко, как в пластмассовом украденном шарике. Ни угрызений совести, ни сожаления, ни жалости к себе, даже страх перед грядущей выволочкой ушел на задний план <...> Наказание будет, а потом забудется. Но в душе все равно тягостная пустота, будто, пока Петька ночью плавал на лодке, бродил по чужим домам, он не заметил, как к нему в душу тоже прокрались мародеры и все там опустошили и испоганили... Слезы потекли у Петьки из глаз, и уже не от страха перед наказанием» [1, с. 83]. К герою рассказа приходит самосознание, что он сам себя жестоко наказал, нарушил заповедь «не укради», сам лишил себя душевного спокойствия. Не случайно настойчиво повторяется слово «пустота» и производные от этого слова «опустошение», «пусто». Душевная пустота – это когда потерял смысл жизни, когда ничто не радует и ничто не интересно. А эта «тягостная пустота» страшнее, чем внешнее наказание – выволочка отца. Поэтика заглавия рассказа «Отзвук в пустоте» вселяет надежду, что в Петькиной душе ярким аккордом зазвучит радость жизни.

4. Проблема преодоления себя на пути к достижению цели: Левка «Золотой бегун».

Поэтика заглавия рассказа «Золотой бегун» свидетельствует об умении Ирины Дегтяревой тонко чувствовать язык. В русском языке нередко можно встретить выражения, в которых характеристика золота дается чему-то важному, выделяющемуся из общей массы. Герой рассказа – Левка неоднократно одерживал победы в соревнованиях по бегу и получил главный приз – кубок с фигуркой золотого бегуна. Внезапно во время очередного

соревнования Левка поскользнулся, неудачно приземлился, сломал ногу и получил жуткую травму. Серьезный перелом ноги резко меняет жизнь героя. Целеустремленный, полный сил, уверенный в своих способностях, Левка не может встать с постели, проходит тяжелое лечение, переносит опасную операцию. Приговор врачей был суровым – он никогда не сможет заниматься любимым спортом.

Дегтярева с помощью определенных приемов создания образа психологически достоверно описывает переживания подростка в стрессовой ситуации. Прежде всего, необходимо выделить прием *внутреннего монолога*, который помогает передать нарастание кризиса в душе героя: «Левка созерцал потолок. А в голове было только одно: «Не буду бегать. Не смогу, не смогу» [1, с. 152]. Речевая характеристика героя-подростка, позволяющая проанализировать его эмоциональное мышление представлена благодаря мастерски выстроенному второму внутреннему монологу: «Ему хотелось сильной, оглушающей боли, ему не хотелось, чтобы жалели и сочувствовали. Как они могут сочувствовать, то есть чувствовать так же, как он? Ведь они не бежали так, как он, на пределе сил и возможностей, они не переступали финишную

линию, после которой ноги подгибались от полного опустошения, и все же снова откуда-то брались силы, и он мог пробежать круг почета даже несколько раз. Сочувствовать мог только тот, кто лишился всего этого в миг, в секунду, да еще и по своей вине. За что же жалеть, если виноват во всем только сам, только сам...» [1, с. 154]. Вопреки традиционной форме размышления героев от первого лица «я-повествование», Дегтярева намеренно использует местоимение, принадлежащее к третьему лицу – «он», «ему», подчеркивая отчуждение героя от самого себя, что позволяет выявить разрастающееся чувство вины, негативную оценку своего поведения, самообвинение за нереализованность собственных возможностей.

Подобное эмоциональное рассуждение приводит к когнитивным искажениям, делает подростка слепым к пониманию сложившейся ситуации, консервирует его жизненную позицию и отношение к вещам. Выбирается ложный суеверный путь восприятия предметов и событий, которым приписывается судьбоносное значение. Поиск и толкование «знаков судьбы», раскрывающие неправильный фокус внимания героя, способствуют созданию *субъективной психической реальности персонажа*. Левка на костылях каждый день ходил на стадион и однажды увидел, что в одной из трещин тротуара вырос подорожник. Это вселило слабую надежду: «вот и он, грязный, чахлый, жалкий, а живет, растет, карабкается к свету, цепляется корнями за пыль, набившуюся в щели тротуара», но через несколько дней подорожника не было: «его задело колесом машины и вырвало с корнем» [1, с. 155]. Подорожник в рассказе является ложным «знаком судьбы» и подталкивает героя к самоубийству. Потеряв смысл жизни, Левка решает погибнуть под колесами машины: «Костыль хрустнул под колесом, во все стороны брызнули острые щепки. А Левка не упал, его крепко схватили сзади за плечи» [1, с. 155]. Спасает своего воспитанника тренер – Ван Ваныч, который хорошо понимал, что творится в душе мальчика и нашел убедительные слова, чтобы вернуть ему уверенность в себе: «Я хочу сказать, – перебил Ван Ваныч, – что ты слабак и рохля. Боли боишься?» [1, с. 157]. Автор рассказа подчеркивает, как важно взрослому вовремя понять подростка, поддержать его в трудную минуту, вселить веру в его способности, поставить перед ним перспективные задачи.

Наивысший момент напряжения в финале рассказа описывается благодаря такому риторическому приему как *оксюморон*. После изнурительных тренировок в долгожданный день соревнования, во время бега Левка испытывает противоречивые чувства: мучительное физическое страдание – «боль крушила мышцы, легкие», «бешеное сердцебиение» и одновременно упоение от успеха – «счастье победы затмевало все», «на столике с грамотами и кубками Левку ждал и его кубок, и золотая медаль» [1, с. 158]. Большую выразительную силу приобретает сочетание, казалось бы, логически исключаящих друг

298 | друга физических и эмоциональных ощущений – жуткой физической боли и радость, ликование победителя.

Название рассказа «Золотой бегун» многозначное, выражающее проблематику произведения. В буквальном смысле слова золотой бегун – это золотая фигурка на кубке, который получил Левка как победитель в соревнованиях, в переносном смысле, герой, благодаря силе воли, целеустремленности и профессиональным качествам добился высоких результатов: «Левку прозвали «золотым мальчиком» и поговаривали, что такие бегуны рождаются раз в сто лет» [1, с. 146], но, важно, что в кризисный период он одержал настоящую победу над самим собой. Благодаря инициативе и поддержке взрослого подросток смог поверить в себя, в свои возможности, преодолевая физическую боль, снова обрел свое назначение в жизни.

Ирина Владимировна Дегтярева в поэтике рассказов сборника «Цветущий репейник» показывает сложный путь, который проходит подросток в своем развитии, через конфликты с другими и с самим собой, через резкие изменения в жизни и в сознании, обретая чувство личности. Писательница талантливо использует различные приемы создания образов героев-подростков, символику заглавия рассказов, позволяющие средствами художественной выразительности отобразить проблемы современных подростков.

Литература

1. Дегтярева И.В. Цветущий репейник: Сборник рассказов. М.: Игра слов, 2011. – 272 с.

Е. К. Petrivnyaya

PROBLEMS OF MODERN TEENAGERS IN IRINA DEGTYAREVA'S COLLECTION OF SHORT STORIES «BLOOMING BURDOCK»

The article reveals the problems of modern teenagers reflected in the collection of Irina Degtyareva's stories «Blooming Burdock», their artistic embodiment due to the poetics of the names of the stories and techniques for creating images of the main characters.

Keywords: Irina Degtyareva, Blooming burdock, the image of a modern teenager.

КУЛИНАРНЫЙ РЕЦЕПТ КАК КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ)

Статья посвящена изучению путей взаимодействия жанра кулинарного рецепта, относящегося к научно-популярным текстам, с жанрами художественной литературы. Анализу подвергаются адресованные детям издания, увидевшие свет во втором десятилетии XXI века.

Ключевые слова: кулинарный рецепт; компрессия текста; тема; сюжет; композиция; жанр; личный дневник.

Кулинарный рецепт как особый малоформатный тип текста представляет собой инструкцию, традиционно относится к справочной литературе, научно-популярному подстилю [1]. В структурном аспекте он характеризуется простотой и стереотипностью построения, включает в себя название, список ингредиентов, совокупность и порядок действий по приготовлению блюда, возможно введение и необлигаторных компонентов: способа подачи, калорийности блюда и пр.

Реализация кулинарного рецепта в художественном тексте обычно сопровождается компрессией, «рецепт «свертывается» до одной из своих структурных единиц – заголовка, способа приготовления и др.» [2, с. 10]. Например, герои Н.Н. Носова варят кашу («Мишкина каша»), герои В.Ю. Драгунского – куриный бульон («Куриный бульон»), Действия, которые следует произвести, чтобы приготовить непотрошеную и неоципанную курицу к варке, по сути являются частью инструкции. Однако они не вычлениваются и не осознаются читателем таковыми. В этих рассказах нет списка ингредиентов и их соотношения, но изложена логика приготовления, что является метатекстуальным включением в повествование текста рецепта.

Сегодня кулинарный рецепт, не подвергающийся компрессии, воспроизводимый в традиционном трехчастном формате, свойственном кулинарной книге, нередко становится важным элементом произведения. Эстетическая функция, которую он обычно выполняет в художественном тексте, дополняется информативной и императивной функцией, заключающейся в побуждении

300 | к действию. По степени вовлеченности рецепта в произведение и выполняемой им функции можно выделить несколько групп текстов.

1. Традиционный сюжет, основанный на приготовления героями еды, представлен в одной из историй серии книг Марии Бершадской «Большая маленькая девочка», повествующих о приключениях необычно высокой семилетней девочки Жени и ее друзей. Во втором рассказе цикла ребята готовят шарлотку. Переходя из кухни одной квартиры в кухню другой, они терпят неудачу за неудачей. Сделать задуманное им удастся только с четвертой попытки.

Рецепт является здесь основой сюжета, в тексте задействованы все его структурные составляющие. Несколько раз перечисляются ингредиенты: мука, четыре яйца, сахар, а также описываются отдельные этапы приготовления: «Мишка размешивал муку с яйцами и рычал как миксер. Или как экскаватор. Одно яйцо упало на пол и разбилось. Скорлупа от второго яйца попала в тесто, но я его выковыряла» [3, с. 11]. Потерпев поражение в третий раз, ребята выясняют, что не знали еще об одном компоненте: щепотке соли, погашенной уксусом. Полный рецепт в его структурно-семантическом единстве автор помещает после рассказа, стилизуя его под текст, написанный ребенком. В нем, например, приводится такая рекомендация: «Пока готовится пирог – вылизать миску!» [3, с. 37].

Мария Бершадская, однако, не ограничивается одним кулинарным рецептом. В тексте есть и другие, которые предлагают ребята: дедушка Миши, например, любит огурец с сахаром, а Женя вспоминает об удивительной еде, которую готовил одноклассник ее папы: кусочках банана, посыпанных корицей и запеченных с сыром в микроволновке. Эти тексты минимальны по объему, 16 и 27 слов соответственно, состоят из 4–5 безличных предложений, а их содержание подкрепляется частичной креолизацией: вербальный текст, абсолютно автономный, сопровождаются иллюстрациями. Оформленные традиционно, рецепты могут существовать без художественного текста, а вот текст рассказа без них теряет цельность, логика повествования нарушается. Предложения, предшествующие рецепту, в обоих случаях неполные: «Изобретение моего дедушки. Называется...» [3, с. 22] и «Одно блюдо называлось...» [3, с. 18]. А в последующих предложениях сообщается, как герои воспользовались этим рецептом.

По трем приведенным инструкциям читатель получает возможность приготовить понравившееся блюдо, процесс описан достаточно подробно и доступно. В четвертом же образце – квазирецепте – обыгрывается форма кулинарного рецепта в рассказе о так называемом яблочном лифте, приспособлении, с помощью которого друзья спускают вниз яблоки, предназначенные гуляющему во дворе Тимке. Таким образом, кулинарные рецепты здесь представлены целиком в нескольких вариантах и максимально включены в художественный текст, являясь сюжетообразующими.

Несколько слов о названиях блюд. Мария Бершадская не использует традиционные наименования кушаний. Существительное «мишотка» создано по модели слова «шарлотка» – сладкое кушанье из запеченных сухарей или теста с яблоками», остальные названия («Чудо-огурец», «Мечта банана», и «Яблочный лифт»), содержащие указание на основной компонент блюда, не классифицируются как закуска, десерт и пр., что позволяет автору оставаться в пространстве именно художественного текста, ориентированного на детскую целевую аудиторию.

2. Одним из элементов композиционной структуры произведения кулинарный рецепт выступает в книге Марины Бабанской «С востока на запад. Путешествие письма в бутылке». Пожилой смотритель маяка в Японском море Петр Круглов, будучи моряком, не раз совершал кругосветное путешествие и может много рассказать о мире, тогда как о родной стране знает немного. Он бросает в море бутылку с письмом, в нем просит нашедшего отравить ему традиционной почтой ответ, в котором рассказать о себе, своей семье, своем крае, а также прислать рецепт пышек, которых он не ел с самого детства, а бутылку с посланием передать дальше.

Книга состоит из восемнадцати глав – названий регионов России от Приморья до Финского залива, юные жители которых отозвались на просьбу смотрителя. В жанровом отношении она соединяет в себе черты энциклопедической и художественной литературы. Повествование ведется от первого лица, письма ребята сопровождаются информацией о географическом положении, природе, культурных обычаях региона и пр. Каждое послание содержит и рецепт традиционного для этой области блюда, потому что рецепта искомым пышек у адресатов нет. Таким образом текст кулинарного рецепта выступает здесь важным элементом культуры того или иного народа. Возможность воспользоваться рецептом дает читателю шанс лучше узнать и понять своих соотечественников, живущих в разных уголках нашей огромной страны.

Помимо обязательных составляющих: названия, списка продуктов и способ приготовления многие кулинарные рецепты здесь дополнены сведениями о характере блюда и способе подачи. Так, например, рецепту керчэх предшествует следующая информация: «Керчэх – один из любимых якутских десертов. Его едят с хлебом и лепешками. А можно разделить его на отдельные порции и заморозить. Получатся «мартышки» – якутское мороженое» [4, с. 51]. Такие пояснения необходимы, чтобы понять какое место занимает блюдо в рационе и в чем его особенность.

Все рецепты в книге оформлены единообразно и не обладают какими-либо языковыми авторскими особенностями или другими индивидуальными чертами. Список компонентов помещен в рубрику: «Что нужно», далее следует краткая инструкция, в которой используются предложения с глаголами в форме единственного числа повелительного наклонения: отвари, остуди,

302 | отдели, измельчи. Текст кулинарного рецепта в этом издании не взаимодействует с художественным текстом – детским письмом, а является приложением к нему. Тем не менее рецепт выступает важным элементом каждой главы, представляя собой одну из ярких характеристик самобытности региона.

В этой же группе, определяющей место рецепта как элемента композиции, находится и мультижанровая книга Алены Водопьяновой «Тайная жизнь овощей», предлагающая рецепт полезных чипсов [5, с. 109–111] и яичницы для космических пришельцев [5, с. 49]. Автор удачно соединяет эпическое повествование с научными сведениями, реализующимися как в форме небольших теоретических включений, так и в форме разнообразных практических заданий: научных исследований и экспериментов. Кулинарный рецепт здесь как раз и становится одним из экспериментов рубрики «Лаборатория на кухне» наряду с анализом свойств антоцианов, содержащихся в краснокочанной капусте, или определением наличия крахмала в картофеле.

Их оформление идентично: список необходимого под заголовком «тебе понадобятся», указания, содержащие порядок действий, оформленные с помощью глагола 1 лица множественного числа будущего времени (приготовим, размешаем, добавим), если предполагается содействие родителей или с помощью повелительной формы глагола (очисти, порежь, промой), если ребенок сможет сделать это самостоятельно. Разница между кулинарным экспериментом и научным заключается лишь в том, что результат кулинарного исследования можно употребить в пищу.

3. Кулинарный рецепт бананового хлеба, помещенный в книгу норвежской писательницы Нины Элизабет Грентведт, связан с жанром личного дневника девочки-подростка, в форме которого реализована серия писательницы: «Привет! Это я...». Жанровую форму создает не только текст от 1 лица, фиксирующий происходящее и раскрывающий внутренний мир героини, но и многочисленные рисунки, фотографии, нумерованные и маркированные списки (Например, «Вот список, от чего я чихаю» [6, с. 42], «Десять причин не иметь лучших друзей» [6, с. 268].), сокращения, понятные только автору дневника (Например, «КТТС – КАК ТОЛЬКО, ТАК СРАЗУ» [6, с. 73]) разные виды шрифтов и зачеркивания.

Личный дневник часто выполняет и функцию блокнота, куда записывают, чтобы не забыть, важную для его владельца информацию. Героиня вносит туда результаты прохождения психологического теста из журнала, стихи собственного сочинения и семейный рецепт бананового хлеба, который часто печет папа. Ода не просто переписывает рецепт и снабжает его рисунками, а поясняет, помещая свои комментарии в скобках и в списке ингредиентов: «2,5 стакана муки (Папа говорит, примерно 250 г)» и в способе приготовления «Смажьте маслом форму для выпечки (папа использует силиконовую форму, тогда легко вытащить из нее готовый хлеб!)» [6, с. 86].

Уникальность анализируемого жанра позволяет автору вовлекать в повествование множество разнообразной информации, среди которой кулинарный рецепт уместен и оправдан. Этот прием наряду с другими стилистическими средствами позволяет воссоздать личность подростка и сделать повествование максимально близким и понятным читателю.

4. Наиболее многочисленна группа текстов, демонстрирующая тематическую связь рецепта с произведением. Разнообразные сюжетные перипетии в них каким-то образом связаны с приготовлением пищи. Так, брат с сестрой в книге Анны Доброчасовой оказываются на экскурсии в пекарне» [7], старшеклассница Ира увлечена кулинарией, но в преддверии выпускных экзаменов ее занятия не находят поддержки (Юлия Кузнецова «Рецепт любви») [8], Трилле и Лена, живущие в небольшой норвежской бухте Щепки-Матильды любят вафли, которые печет баба-тетя (Мария Парр «Вафельное сердце») [9].

Такое использование кулинарного рецепта в художественном произведении имеет свою традицию. Голландская писательница Нинке ван Хичтум еще в начале XX века в книге «Яблочный пирог» не только поведала историю старушки, захотевшей пирога и, благодаря длинной цепочке, обменявшей имеющиеся сливы на яблоки, но и добавила к повествованию искомый рецепт [10].

Интересно, что во всех указанных изданиях автор помещает рецепт выпечки: яблочного пирога, шоколадного брауни и вафель. Рецепт расположен после текста, чаще на форзаце или на обложке. В сюжете он не задействован и является лишь приятным дополнением к произведению. Однако в повести Марии Парр роль рецепта не ограничивается опосредованной связью с сюжетом. Вафли в форме сердечек, которые обычно пекла баба-тетя, становятся в книге лейтмотивом, символом любви, заботы о любимых людях и символом памяти о них, неслучайно они дают название всему произведению. Рецепт же предоставляет возможность читателю приблизиться к героям книги и испечь вафли уже для своих любимых.

Данный прием смог стать основанием для объединения книг в трилогию. Юлия Кузнецова, автор повести «Рецепт любви» переиздала ее с новым заголовком «Брауни с секретом», продолжив цикл двумя другими повестями «Кофе по-турецки» и «Тайны кардамона», объединенными не только сквозными героями, но и кулинарными рецептами выпечки, которые автор также помещает после художественного текста.

Таким образом, включение в художественный текст полноценного кулинарного рецепта может происходить на всех уровнях произведения, рецепт может не только играть сюжетообразующую или композиционную роль в тексте, демонстрировать тематическую связь с повествованием, но и становиться элементом жанра. Сочетание же черт разных стилей открывает широкие возможности для обогащения традиционных форм.

Литература

1. Буркова П.П. Кулинарный рецепт как особый тип текста (на материале русского и немецкого языков): автореф. дис. ... канд. фил. наук. Ставрополь, 2004. 23 с.
2. Кантурова М.А. Деривационные процессы в системе речевых жанров: на примере речевого жанра кулинарного рецепта: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Новосибирск, 2012. 27 с.
3. Бершадская Мария Большая маленькая девочка. История вторая. Рецепт волшебного дня. 3-е изд., стереотип. М.: КомпасГид, 2016. 40 с.
4. Бабанская М.С восток на запад. Путешествие письма в бутылке. М.: КомпасГид, 2019. 156 с.
5. Водопьянова Алена Тайная жизнь овощей: веселые истории, задания и эксперименты / Алена Водопьянова. М.: Компас-Гид, 2019. 212 с.
6. Грентвед Нина Элизабет Привет, это я! Первый поцелуй. 2-е изд., испр. М.: КомпасГид, 2016. 320 с.
7. Доброчасова Анна Вовка с Хвостиком в пекарне. М.: Издательский дом Мещерякова, 2018. 17 с.
8. Кузнецова Ю.Н. Рецепт любви. М.: Эксмо, 2012. 192 с.
9. Парр Мария. Вафельное сердце. М.: Самокат, 2016. 207 с.
10. Нинке ван Хичтум. Яблочный пирог. М.: Хорошая книга, 2013. 20 с.

М. А. Денисова

**A CULINARY RECIPE AS A COMPONENT
OF A LITERARY TEXT (BASED ON THE MATERIAL
OF MODERN LITERATURE FOR CHILDREN)**

The article is devoted to the study of ways of interaction of the genre of a culinary recipe related to popular science texts with genres of fiction. The publications addressed to children, published in the second decade of the XXI century, are analyzed.

Keywords: culinary recipe; text compression; theme; plot; composition; genre; personal diary.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В СКАЗКЕ Э. Т. А. ГОФМАНА «ПЕСОЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Статья посвящена особенностям организации художественного пространства в сказке Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». Рассматриваются значимое отсутствие двоемирия, различные типы категории пространства и средства их выражения.

Ключевые слова: пространство, Гофман, Песочный человек, субъективная психическая реальность.

Э.Т.А. Гофман сравнивал свое «творчество с лестницей, которая ведет в романтическое царство; она должна иметь твердую опору в самой действительности...» [6, с. 99]. Следовательно, термин «двоемирие», применяемый многими литературоведами, для исследования которых материалами служили произведения немецкого романтика, возник не случайно. Однако, примечательной вехой в развитии современной литературы стало «обращение к памяти персонажа как внутреннему пространству для развертывания событий» [4], поэтому при анализе таких произведений не может идти речь о двоемирии.

Нельзя не согласиться с высказыванием Белинского о том, что «у Гофмана человек бывает часто жертвою своего собственного воображения, игрушкой собственных призраков, мучеником несчастного темперамента, несчастного устройства мозга» [3, с. 55]. Именно таким предстает перед глазами читателей Натанаэль, на психику которого сильно повлиял миф о Песочном человеке, закрепившийся в его бессознательном. В германском фольклоре Песочный человек – сказочное существо, которое сыплет песок в глаза детей, чтобы навести на них ночные кошмары, порчу. «Это история сознания, неспособного к верному, тождественному восприятию мира» [3, с. 55], в силу чего оно не смогло преодолеть внутреннюю борьбу с мистическими силами и выработало «комплекс Песочного человека» (термин А.Г. Аствацатурова). Постепенно миробоязнь Натанаэля приобретает клинический характер, перерастая в маниакальную одержимость. Когда, по выражению Брентано, «фантазия наполовину пожрала нас самих», тогда и возникает пространство, вывернутое через себя, «субъективная психическая реальность» [7].

306 | Э.Т.А. Гофман использует различные средства для того, чтобы изобразить «аутистическую тюрьму, замкнувшегося в собственном воображении субъекта» [8]. Прежде всего, о «закапсулированности» Натанаэля в своем собственном «Я» нам говорит большое количество эпитетов, наименований, которые даются архетипической фигуре: Коппелиус, старый адвокат, Песочный человек; злой, страшный, жестокий Песочник; мерзкий колдун, продавец барометров, пьемонтский механик и оптик Джузеппе Коппола, злополучный старьевщик, немец, исчадие ада, – «все это попытки закрепить трудноуловимое, тень, фикцию, призрак» [1, с. 461]. Более того, на протяжении всего произведения через предметы-символы, такие как глаза, очки, стеклышко в карманной подзорной трубе, реализуется мотив кристалла. Это говорит не только о том, что Натанаэль замкнут в собственном воображении и смотрит на мир как будто сквозь калейдоскоп, но и об удушающий узости буржуазной повседневности, на что указывает и форма оптического устройства. Вместе с тем, еще одним средством изображения «субъективной психической реальности» становится «полифония пространства»: «один и тот же мир текста оказывается различным образом расчленен, применительно к разным героям» [5, с. 278]. Таким образом, реальность, показанная через стиль бидермейера, внедренность искусства в бюргерско-буржуазный быт и интерьер, в глазах Натанаэля приобретает мистический облик. Так, стенной шкаф в отцовском кабинете превращается в черную выемку, где стоит очаг, из которого выходят голубое пламя и густые облака дыма, здесь стоит «множество диковинных сосудов» [2, с. 9]. Комната Олимпии становится своеобразной таинственной клеткой, стеклянная дверь которой плотно задернута занавесками, а рабочий кабинет Спаланцани – безумной мастерской, в которой создаются заводные механизмы, и раздается визгливый и мерзкий смех Коппола. Важную роль в этом играет пограничное пространство: занавески, двери, сени, а, в особенности, лестница. По ней гроыхают «тяжелые, мерные шаги Песочного человека» [2, с. 6], к Спаланцани Натанаэль поднимается по лестнице, по ней же он восходит на башню ратуши, где ему в последний раз суждено увидеть Песочника, Коппола унес Олимпию по лестнице, и вслед им издавался деревянный стук ее свесившихся ног, торговец глазами и подзорными трубками, уходя от студента, громко смеялся именно на лестнице. Путь же, который преодолевает Коппелиус, заходя в родительский дом Натанаэля, наиболее наглядно демонстрирует важность этих границ, которые сигнализируют читателям, что сознание главного героя крайне болезненное, и одновременно, не только разъединяют мир реальный и «субъективное психическое пространство», но и соединяют их. Песочник через входную дверь проходит в сени, поднимается по лестнице и открывает дверь в кабинет отца Натанаэля, где проводятся алхимические опыты. Помимо того, что происходит сужение пространства от улицы до кабинета, что показывает тесноту реального мира, его путь лежит

между двумя дверьми. Проходя через первую, он, по представлениям Натанаэля, так как все это мы видим его глазами, из inferнального мира вступает в дружелюбное пространство семейного очага. Проходя через вторую, он вновь вступает в мир потусторонний. Портрет Коппелиуса подтверждает, что за рамками произведения осталось пространство преисподней. У него кривой рот, «зеленоватые кошачьи глазки», «узловатые косматые ручки», «синие губы», «злая улыбка», голос у него глухой и гнусавый, а временами он издает шипение, блеет и скрежещет зубами, заливается адским смехом [2, с. 9]. Более того, он появляется только в полночь или в полдень, а это время разгула нечисти.

Однако, не стоит забывать, что в повести-сказке «Песочный человек» виды пространства представлены одной тернарной и четырьмя бинарными оппозициями:

1. Сказочное пространство, реальное пространство и «субъективная психическая реальность». Первое отражено в сказке, которую рассказывают детям на ночь: Луна, свиное гнездо на Луне. Второе изображено через городские топосы, такие как, дом Натанаэля в Г., его комнаты, убранные залы в доме Спаланцани, рабочий кабинет, комната Олимпии, университет, дом сумасшедших, родительский дом, отцовский кабинет, детская спальня, каморка, маленький садик подле дома, беседка, гроб, в который положили тело отца Натанаэля, рынок, мостовая.

2. Замкнутое пространство и открытое. Первое совпадает с пространством города и «субъективной психической реальности», причем оно сужается до размеров каморки и гроба. Это пространство нередко показано через интерьер, например, отцовского кабинета при свете дня: круглый стол, кресла вокруг него, стенной шкаф. Пространство же открытое идентично природному и иллюстрирует попытку героя вырваться из порочного круга. Так, когда Натанаэль испытывает тоску, отчаяние и пламенные желания, он бежит за город и пытается найти успокоение среди свежего воздуха, прозрачного родника и кустов. Стоя на башне ратуши, он глядит на окрестные горы и подернутые дымкой леса, которые противопоставлены мостовой, на которой главный герой заканчивает свою жизнь с разmozженной головой.

3. Городское пространство и природное.

4. Вертикальное пространство и горизонтальное, которые в сознании Натанаэля находятся не на своих местах. В его представлении то, что пошло, искусственно и inferнально приобретает черты возвышенные. Он видит Коппелиуса в последний раз на верхней галерее башни, личико Олимпии представляется ему ангельским, а ее прелести неземными. Все, что относится к жизни обычной, но искренней, к которой принадлежат Лотар и Клара, связано с неотрывными земными нуждами. Эту мысль Натанаэль сам высказывает в произведении: «Взгляд ее небесных очей говорит мне более,

308 | нежели любой язык на земле! Да и может ли дитя небес вместить себя в узкий круг...» [2, с. 29]. Однако, в минуты прозрения, в те моменты, когда с него еще могла спадать пелена его маниакальной одержимости, вертикальное и горизонтальное встают на свои места, что видно в сцене дуэли студента с Лотаром. Клара разняла их, он упал к ее ногам и ему казалось, что «с него свалилась безмерная тяжесть, пригнетавшая его к земле, и, что восстав против темной силы, овладевшей им, он спас свое существо, которому грозило уничтожение» [2, с. 21].

5. Дружелюбное пространство и враждебное. Первое до последнего момента соотносится с природным пространством и миром родительского дома, в котором он, будучи уже взрослым, пробуждается после болезни словно от тяжкого глубокого сна, здесь «неизъяснимая отрада обвеивает его нежной небесной теплотой» [2, с. 31]. Более того, в детские годы опочивальня и объятия матери были единственными местами, где он мог спастись от своего наваждения. По мере же развертывания сюжета вся жизнь его стала состоять из сновидений и предчувствий, все вокруг казалось ему враждебным, служащим ужасной игре темных сил.

6. Пограничное пространство.

7. Комплексное пространство: концерт и бал у Спаланцани.

Следует отметить особые случаи, которые конкретизируют категорию пространства. Во-первых, стихи и сны Натанаэля также отражают его «субъективную психическую реальность», сокровенные глубины его души. Так, предметом одного из стихотворений он сделал свое темное предчувствие. Алтарь, с помощью которого можно соединить небо и землю, превращается в нем в «пылающий огненный круг» [2, с. 19], а единственным пристанищем Натанаэля становится черная бездна. В его лирике до крайности доведено ощущение конечности своей жизни, что показано через враждебный пейзаж: злобный ураган, быстрый вихрь, «кипящие морские волны» [2, с. 19]. Хотя во всем остальном произведении природа сугубо дружелюбна и ассоциируется с счастьем и покоем. Так, после свадьбы Клара и экзальтированный романтик поселились в «приветливой местности, неподалеку от города», где «счастье снова посетило их дом» [2, с. 32], спустя время девушка с новым мужем жила в красивом загородном доме, воспитывала двух резвых мальчуганов и «наконец обрела семейное счастье» [2, с. 33]. Во-вторых, пространство в сказке обнаруживает свою невероятную «эластичность», расширяясь от интерьерного и городского до других стран. Для этого автор использует несколько средств.

1. Вводит в текст произведения национальную принадлежность персонажей: Коппола – чистейший пьемонтец (Пьемонт – область на северо-западе Италии), Коппелиус – немец, Спаланцани – природный итальянец.

2. Использует прилагательные, образованные от топонимов: «ты узнаешь его, когда поглядишь в каком-нибудь берлинском карманном календаре» [2, с. 14].

3. Упоминает лица, происхождение которых всем известно: «портрет Ка-лиостро, гравированный Ходовецким» [2, с. 14], который является немецким художником польского происхождения; «истинный фантаст, привел странное сравнение, уподобив глаза Клары – озеру Рейсдаля» [2, с. 17], нидерландского живописца и гравера.

Наконец, Э.Т.А. Гофман использует упоминание этажа, на котором живет Натанаэль, как прием отражения оппозиции «верх-низ», значимой для вертикального и горизонтального пространств. До пожара в его первом доме в Г. комната студента находилась под самой крышей, лаборатория же аптекаря Спаланцани располагалась на нижнем этаже. После пожара Натанаэль стал жить напротив профессора, а из его окна была видна комната, где часто сидела Олимпия. Это замечание показывает, что главный герой, находясь под влиянием Песочника, который демонизирует в его сознании окружающий мир, становится все ближе к inferнальному, пошлому и ограниченному.

Таким образом, материал исследования показал, что в повести-сказке Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» отсутствует двоемирие, реальность противопоставлена не волшебному миру, который все равно присутствует в произведении, а «субъективной психической реальности». Вместе с тем, в тексте представлены и другие типы пространств: замкнутое и открытое, городское и природное, пограничное, комплексное, дружелюбное и враждебное. Стоит также отметить, что по мере того, как «страсть, замещающая собой реальность, одновременно населяет ее химерами ослепленного ума» [7], главный герой видит враждебным ему практически весь окружающий мир. Притом открытое пространство всегда природное и почти всегда, за исключением стихотворения Натанаэля, дружелюбное. Сверх того, немецкий романтик, используя различные средства, расширяет реальное пространство как в вертикальном, так и в горизонтальном направлении, однако это не делает его открытым, так как автор прибегает лишь к упоминанию национальности героев, прилагательных, образованных от топонимов, а не изображает места, в которых происходит действие произведения.

Литература

1. Берковский Н.Я. Э.Т.А. Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. – С. 419–487.
2. Гофман Э.Т.А. Песочный человек: Избранное / Пер. с нем. М.: Комсомольская правда, 2006. – С. 5–33.
3. Карельский А. В. От героя к человеку. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 51–59.
4. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – Т. 9. – М.: Советская Энциклопедия, 1978. – Стлб. 772–780.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – Москва: Искусство, 1970. – С. 265–279.

- 310 | 6. Миримский И. Статьи о классиках. – М.: Художественная литература, 1966. – С.79–133.
7. Травников С.Н., Петривня Е.К., Июльская Е.Г. «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Приемы создания образа Германна в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // XXIX Пушкинские чтения. – 2021. – С. 39–48.
8. Сафрански Р. Гофман [Электронный ресурс] – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/safranski-gofman/glava-dvadcat-chetvertaya.htm> (дата обращения: 19.01.2023).

A. A. Paletina

**ARTISTIC SPACE IN E.T.A. HOFFMANN'S FAIRY TALE
«THE SANDMAN»**

The article is devoted to the peculiarities of the organization of artistic space in E.T.A. Hoffmann's fairy tale «The Sandman». The significant absence of duality, various types of space categories and means of their expression are considered.

Keywords: space, Hoffmann, The Sandman, subjective psychic reality.

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В СКАЗКЕ Х. К. АНДЕРСЕНА «СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ СОЛДАТИК»

Статья посвящена исследованию изобразительно-выразительных средств языка, использованных Х. К. Андерсеном при создании образов главных героев в сказке «Стойкий оловянный солдатик».

Ключевые слова: Андерсен, Стойкий оловянный солдатик, образы главных героев, изобразительно-выразительные средства языка.

Ханс Кристиан Андерсен – автор прежде всего литературных сказок. Его тексты, хотя и основывались на народных сюжетах, отличались индивидуальностью, художественностью, отходили от привычных для фольклора канонов. Действие не происходит в далеких странах, тридевятих государствах, экзотических местах, герои находятся в привычном, знакомом читателю пространстве, часто в конкретных точках – Копенгаген, Турция. Автор отказывается от трехкратных повторов, не стремится создать впечатление невозможности выполнения той или иной задачи с первого раза. Испытания, с которыми сталкиваются его герои, вполне реальны и будничны. Андерсен также изменяет начальные и конечные формулы сказок: переосмыслиется традиционный зачин «жил-был» («Было когда-то на свете двадцать пять оловянных солдатиков...»), вводятся необычные для народной сказки герои, в финале отсутствует морализация. Однако при ненавязчивой поучительности и «детскости» повествования, незаметности или полном отсутствии дидактичности, произведения писателя всегда серьезны. В сказках Андерсена мораль никогда не звучит абсолютно точно и четко, однако ребенку всегда понятно, какой урок он должен извлечь из прочитанного. В «Новом платье короля» идея очевидна: боясь показаться глупым, стремясь к одобрению, человек рискует поставить себя в невыигрышное, смешное положение. Мораль «Дюймовочки» – если быть добрым к окружающим, помогать нуждающимся и стойко проходить через трудности, можно получить заслуженное. Главная тема «Русалочки» – несоразмерная жертва ради любви.

Главными героями сказок Андерсена становятся животные, растения, неодушевленные предметы, которые наделяются человеческими качествами.

312 | Персонажи его произведений максимально приближены к детскому миру – маленькая Дюймовочка, малыш-утенок, Кай и Герда, любящие друг друга как брат и сестра, детская игрушка; однако все они проходят испытания взрослой жизнью, совсем недетскими проблемами и трудностями. Каждый герой Андерсена индивидуализирован, наделен особой психологией. Очеловечивание и поэтизация способствуют созданию ярких, запоминающихся, реальных образов.

«Оловянный солдатик», однако, отличается от большинства сказок Андерсена. В нем, как и в других текстах, отсутствует четко выведенная мораль, и определить ее самостоятельно тоже затруднительно. Множество звучащих в произведении тем не позволяет вычленить только одну, самую главную, поэтому мораль не кажется ребенку очевидной.

Одна из важнейших особенностей «Оловянного солдатика» – психологизм текста, воздействие на читателя с помощью языковых средств. Ребенок не осознает назидательности сказки, не слышит «поучения», но чувствует именно то, чего добивался автор. Это характерная особенность детской литературы – повлиять на мироощущения читателя, при этом не создавая образа строгого учителя, твердящего истину. Так, можно сказать, что ребенок не осознает, а чувствует, эмоционально воспринимает мораль сказки Андерсена.

Смерть солдатика на подсознательном уровне воспринимается как более трагичное, чем гибель танцовщицы, событие. Это объясняется особенностью портретных характеристик главных героев. Солдатик «стойкий», обделенный судьбой («у него была только одна нога», потому что «олова не хватило»), но все же сильнее остальных игрушек в наборе любимый мальчиком-хозяином. Когда солдатик выпадает из окна, ему очень страшно, но он не зовет на помощь, потому что «считает неприличным громко кричать на улице, будучи в мундире». Когда за ним гонится крыса, он «весь дрожит, но держится стойко». Храбрость солдатика особенно впечатляет, потому что автор намеренно, с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов, указывает нам на его «маленькость» и беспомощность перед лицом неприятностей: «мальчики» посадили «солдатика» в «лодочку», пустили плыть «по канавке» и смотрели, как тот подплывает «под мостик». Опасности же, напротив, куда страшнее и внушительнее: «дождь... все сильнее и сильнее», «большая водяная крыса», «вода, падающая с высоты в большой канал», «большой водопад», «большая рыба». Повторение слова «большой» в сравнении с намеренным преуменьшением фигуры главного героя и всего, с ним связанного, оказывает на читателя нужное для понимания морали сказки воздействие. На интуитивном уровне, сам того не замечая, ребенок начинает бояться и переживать за солдатика не только из-за описываемых событий, но и из-за использованных автором языковых приемов. Когда герой снова оказывается дома, «это до слез трогает» его, но он не плачет, потому что «солдату плакать не полагается».

Даже несмотря на то, что вся семья восхищалась стойкостью солдатака, он «не возгордился». Именно такой портрет оловянного солдатака рисует автор.

Танцовщица – главная героиня сказки, любовный интерес солдатака, и ее образу должно отводиться немаловажное место в тексте. Однако ее портрет намного скуднее. Очевидно, что мнение ребенка о солдатаке складывается не из описания его внешнего вида («красавицы», «мундир желтый с красным, ружье на плече, взгляд устремлен вперед»), а из его внутренних качеств: он «храбрец» и «герой», он смелый, «стойкий», настоящий боец. При описании танцовщицы автор использует иные средства: «Красивее всех были чудесный замок из картона и красавица-танцовщица. Она стояла на одной ноге, а другую ногу подняла... высоко». Это – единственная характеристика героини, которую предлагает автор. Ребенку, несмотря на это, кажется, что танцовщица играет важную роль в сюжете, ее смерть в финале кажется значимой и вызывает чувство грусти. Дело в том, что читатель видит ее лишь глазами влюбленного солдатака: «прелестная маленькая танцовщица, в чудесной юбочке из тончайшего батиста, с узенькой голубой ленточкой в виде шарфа через плечо». Оценочная лексика звучит только в мыслях героя; описания, данные автором, сухие и немногословные. Из-за того, что ребенку нравится образ солдатака, он верит и в положительность образа танцовщицы, несмотря на то, что на это нет ни одной причины. Так, читатель будто бы оказывается ослеплен точно так же, как и влюбленный герой: без видимых поводов он все же проникается к этому образу. Здесь снова играют большую роль выбранные автором языковые единицы: до этого уменьшительно-ласкательными суффиксами подчеркивалась «маленькость» солдатака, а теперь с помощью тех же морфем создается ложная «маленькость» и «хорошесть» танцовщицы. Так формируется отношение ребенка: подсознательно он начинает считать героиню важной фигурой в сюжете, хотя в действительности единственная выполняемая ею функция – красиво стоять на одной ноге.

Наиболее важные для понимания морали детали, как и в большинстве сказок, изображаются в финале. Смерть солдатака описана детально («стоял в топке, освещенный ярким пламенем», «ему было ужасно жарко», «краски с него совсем слезли», «он чувствовал, что тает, однако все еще держался прямо, с ружьем на плече»), смерть танцовщицы – несколькими словами («вспыхнула ярким пламенем – и ее не стало»). Ребенок не задумывается, что причина заключается в том, что олово плавится дольше, чем горит бумага, – он воспринимает это не как смерть игрушек, но как гибель настоящих, живых людей.

Автор показывает, что смерть солдатака заслуживает большего внимания, чем смерть танцовщицы; на протяжении всего произведения доказывается, что у героя есть чувства, эмоции, принципы, страхи и убеждения, а у танцовщицы – только красивая поза. Главная мысль сказки заключается в двух

314 | последних абзацах текста. От солдатика осталось «маленькое оловянное сердечко» – доказательство его любви и той самой «хорошести». «А от танцовщицы же осталась только блестка», которая «обгорела и почернела, как уголь». Таким образом, то, за что солдатик был любим и уважаем, оказалось правдой, что доказало оставшееся от него сердечко, а единственное, что ставилось в заслугу танцовщицы, – красота, – оказалось фальшивкой.

Эта сказка выделяется среди всех остальных, потому что, кроме явной поучительности, как, например, в «Гадком утенке», в ней также заключается сила, способная пробудить в читателе эмоции на подсознательном, интуитивном уровне. Текст не только воспринимается с точки зрения правильности/неправильности и правды/обмана, но и вызывает сильные чувства, потому что, несмотря на присутствие образа автора в повествовании, читатель все же проходит путь осознания истинного лица танцовщицы вместе с солдатиком – оценка героини не была составлена Андерсеном, а выразилась только в финальном образе уголька, в который превратилась фигурка.

Образ тролля из табакерки является свидетельством синтеза литературной и фольклорной сказок. Тролли – часто встречающиеся в скандинавской фольклорной традиции персонажи, занимающие большое место в мифологии и литературе. Обычно они являются антагонистами, изначально угрожающими главному герою. Так, тролль из табакерки символизирует внутренние темные мысли и порывы: он заставил одного из малышек схватить солдатика и швырнуть в печку. Он же и говорит солдатику: «Перестань тарашить глаза на то, что не про твою честь!», – фактически предвосхищая мысли героя («только она, наверное, знатного рода, ведь она живет в замке, а я в коробке... нет, в коробке ей не место»). Этот образ появляется в тексте всего два раза, каждый из них становясь предвестником ужасных последствий: сначала падения солдатика из окна, а затем и вовсе его смерти. В самом начал сказки из уст тролля звучит прямая угроза: «– Ну, погоди! Придет утро, увидишь!». Все неприятности, в которые попадает герой, происходят по вине волшебного существа. В первый раз солдатик лишь догадывается о его причастности («то ли по вине тролля, то ли по вине сквозняка»), во второй – выражает уверенность («Это, конечно, подстроил тролль, что сидел в табакерке»).

Андерсен не берет на себя миссию морализатора, хотя его сказки и истории в высшей степени поучительны. Они развивают в читателе неизменную любовь к жизни, мудрость по отношению ко злу, формируют то гармоничное состояние духа, которое и является залогом счастья. Философия жизни выражается в словах сказочника: «Нет на свете такого человека, которому бы хоть раз в жизни не улыбнулось счастье. Только до поры до времени счастье это скрывается там, где его меньше всего ожидают найти». [1, с. 14]. После прочтения «Оловянного солдатика» ребенок начинает задумываться не только о внешней стороне текста, ясно выделенной автором морали, но и о своем

собственном ощущении, восприятии. Главная задача любого художественного текста – не только донести мысль, но и поселить в читателе чувство, эмоцию, что особенно важно для детской литературы. В «Оловянном солдатики» Андерсен добивается этого эффекта, усиливая впечатления ребенка с помощью мастерски подобранных языковых средств, на интуитивном уровне вызывая в читателе нужные автору ассоциации.

Литература

1. Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии. – Л.: Наука, 2005. – 239 с.
2. Сафрон Е. А. Образ тролля в скандинавской литературной сказке // *Studia Humanitatis Borealis*. Петрозаводский государственный университет. 2013. № 1. С. 127–130.
3. Сергеев А. В. Эволюция жанра сказки в творчестве Х. К. Андерсена // «По небесной радуге за пределы мира» (к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена) / отв. ред. Н. А. Вишневецкая, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. – М., 2008. С. 8–25.
4. Сказки, рассказанные детям. М.: Наука, 1983 г. Серия: Литературные памятники // Брауде Л. Ю. Ханс Кристиан Андерсен и его сборники «Сказки, рассказанные детям» и «Новые сказки» (статья). С. 279–320.

V. A. Neroslova

FEATURES OF THE CREATION OF IMAGES OF THE MAIN CHARACTERS IN THE FAIRY TALE BY H. C. ANDERSEN “THE STEADFAST TIN SOLDIER”

The article is devoted to the study of pictorial and expressive means of language used by H. C. Andersen in creating images of the main characters in a fairy tale “The Steadfast Tin Soldier”.

Keywords: Andersen, The Steadfast Tin Soldier, the images of the main characters, the pictorial and expressive means of language.

ТЕМА ВОСПИТАНИЯ В РОМАНЕ НАРИНЭ АБГАРЯН «МАНЮНЯ»

В статье рассматривается педагогическая тематика романа армянской русскоязычной писательницы Наринэ Абгарян «Манюня». На примере данного произведения выявлены тема воспитания и формирования личности ребенка, проблема взросления и особенности детской психологии. Анализируемый роман, поставленные в нем проблемы и вопросы, увлекательный сюжет и языковая игра могут заинтересовать не только детей, но и взрослых.

Ключевые слова: воспитание; педагогика; детство; родители; взросление.

Тема воспитания является одной из актуальных в детской литературе. Пожалуй, каждый родитель, имеющий ребенка дошкольного или младшего школьного возраста, часто задумывается над вопросами: как правильно воспитать? Как направить ребенка на правильный путь, рассказать, что такое хорошо и что такое плохо, грамотно и ненавязчиво привить нравственные ценности? Проблемы воспитания освещаются в книгах современных авторов, пишущих о детях и для детей.

Одним из таких авторов является молодая писательница армянского происхождения Наринэ Абгарян, известная по автобиографическому роману-трилогии «Манюня». Первая книга вышла в 2010 году, в 2011 вышло продолжение – «Манюня пишет фантастический роман». В 2012 году вышла заключительная часть книги – «Манюня, юбилей Ба и прочие треволнения». Все три части иллюстрируют яркое детство и постепенное взросление главных героинь, подруг Наринэ и Манюни. Роман «Манюня» автобиографичен, поэтому читатель, наблюдая за процессом взросления героинь, сможет узнать много интересных фактов о детстве самого автора, город и обстановку, в которой выросла Наринэ Абгарян. Сюжет книги разворачивается в 80-е годы прошлого века. В центре повествования – жизнь, быт и нравы армянского городка Берд, в котором живут семьи Абгарян и Шац. Их жизнь нельзя назвать спокойной и размеренной, потому что у них подрастают две маленькие, озорные и непоседливые девчонки. День за днем Нара и Маня совершают маленькие открытия, каждый раз сталкиваясь с новыми приключениями и суровым, спартанским воспитанием бабушки Манюни по прозвищу Ба. Вместе с родителями девочки постоянно попадают в казусные ситуации. Повествуя о необычных приключениях подруг, писательница раскрывает и психологию

маленьких девочек, которые только познают мир и учатся на своих ошибках. Показывая, в какие передраги попадают героини, писательница без лишнего пафоса и морализаторства поучает маленьких читателей урокам жизни. В этом заключается педагогическая ценность произведения. Наринэ Абгарян дает понять мотивы поступков героинь, чтобы читатель мог проникнуть в наивную, открытую всему новому и не испорченную суровой реальностью взрослой жизни детскую душу. Солнечный мир детства предстает в этом романе в полном объеме: «Это то самое теплое, озорное и полное веселых приключений детство, которое делает человека счастливым на всю жизнь» [1, с. 2].

На примере произведения «Манюня» можно понять сущность гуманного поступка. Так, в одной из глав Роза Иосифовна, или Ба преподает девочкам «чудеса гуманизма», показывая, как надо обращаться с «жалким, голеньким, криворотым» птенцом. Когда девочки приносят птенца домой «кормить-поить-выхаживать», бабушка Манюни выносит, казалось бы, бесчеловечный вердикт, предлагая убить птицу: «Потому что лучше я его прямо сейчас убью, чем вы потом замучаете до смерти своими экспериментами!» [1, с. 39]. Наринэ Юрьевна показывает иной вариант разрешения этой ситуации, давая понять, что от неумелой «заботы» двух несмышленных девочек птице может стать только хуже. Писательница предлагает читателю поразмышлять самостоятельно, как бы он поступил в этом случае. Произведение «Манюня» открывает перед нами простор для размышлений над неоднозначными жизненными ситуациями.

В романе «Манюня» также рассматривается тема уважения к чужому труду. Рисуя реалии советского времени и дефицита, Наринэ Юрьевна повествует о том, как Роза Иосифовна обрабатывала овечью шерсть для шитья одеял и матрасов. Читая о том, как Нара и Манюня испортили шерсть, над которой Ба корпела три дня, и какое потом наказание понесли девочки за свой проступок, невольно задумываешься об огромной ценности чужого труда. Маленькие девочки, которым интересно абсолютно все неизведанное, после выволочки и изнурительной работы на солнцепеке осознают эту истину. Они чувствуют свою вину, потому что поняли, что поступили неправильно: «И если кто из вас скажет, что Ба все-таки переборщила с «господибожетымым», то я с вами не соглашусь. Ибо кару мы понесли вполне заслуженную, ага» [1, с. 131]. Методом проб и ошибок две подруги проходят через нелегкий этап взросления и осознания истинных жизненных ценностей.

На примере случая с издевательством над петухом затрагивается тема этического отношения к животным. Роза Иосифовна снова предстает перед читателями суровой воспитательницей, применяющей жесткие, но результативные методы и оказывающей влияние на несмышленных девочек: «Ходить всю оставшуюся жизнь инвалидами нам не хотелось, поэтому мы решили больше не третировать петуха» [2, с. 51]. Устами бабушки Манюни автор

318 | дает понять, что к животным надо относиться бережно и не использовать их в корыстных и эгоистических целях.

В произведении освещается и тема первой любви, которая, как известно, редко бывает счастливой. На примере Манюни писательница показывает неоднозначность этого чувства, которое вместе с радостью и эйфорией может принести далеко не детские боль и страдания: «Маленьким девочкам иногда бывает очень больно на душе. Эта боль не идет ни в какое сравнение с болью физической» [1, с. 100]. Главная героиня романа в 11 лет влюбляется во взрослого мужчину. Нам, взрослым, это может показаться абсурдным и нелепым, но Наринэ Юрьевна словами Манюни с юмором доносит до читателей правду жизни: «Сердцу не прикажешь <...> Влюбиться можно хоть в кого угодно, потому что сердце само выбирает, кого любить» [1, с. 95]. В то же время Наринэ Абгарян дает понять, что нельзя разрушать чужое счастье и что надо нести ответственность за все, что мы делаем: «Любимому человеку нужно дарить самое дорогое, что у тебя есть, понимаешь?» [1, с. 95]. На примере Манюни писательница показывает целительность смеха и положительных эмоций для человеческой психики: «...любая обида лечится только смехом. И Манюнечка громко хохотала и благодарно заглядывала ему [папе] в глаза» [1, с. 101]. Мне кажется, глава про «самую большую детскую любовь» Манюни будет поучительна для девочек-подростков, которые только учатся отношениям с противоположным полом, а добрый юмор не оставит равнодушным ни юного читателя, ни взрослого.

На примере произведения Наринэ Абгарян читатели могут понять, что такое дружба, осознать ее непреходящую ценность. Главные героини вместе не только вытворяют разные шалости и придумывают каждый день интересные занятия, но и преодолевают трудности, выпутываются из передряг, в которые попадают. Юные читатели поймут, насколько важно выполнять обещание и отвечать за свои слова: «Интересно, какая участь ожидает людей, нарушивших клятву? Воображение рисовало червями склизкие стены тюрьмы и мучительную, но заслуженную смерть в пытках» [1, с. 21].

Стоит отметить и лексическое своеобразие романа Наринэ Юрьевны. Чтобы заинтересовать читателя, писательница привносит в текст авторские окказионализмы и прием языковой игры. Чего только стоит знаменитое и грозное слово Розы Иосифовны «господибожетымой», которое героиня использует в моменты крайнего гнева и злости на очередную выходку девочек. В речь героинь писательница вставляет перефразированные обращения и притяжательные прилагательные: Тетьнадь, Бабырозиных (исходная форма – Бабырозины), Дядимишин. Присутствует также неправильное согласование приложения: «...мама испекла торт “Мишку”». Эти авторские слова стилизованы под детскую речь. Писательница подстраивается под детский слог, чтобы быть «на одной волне» с ребенком.

Книга носит не только воспитательный, но и развлекательный характер. По словам самой писательницы, роман «Манюня» помогает отвлечься от повседневных забот и немного отдохнуть, что очень важно в такое непростое время. Книга проникнута ностальгическим ароматом детства – времени, куда хочется вернуться, пусть даже и мысленно. «Люди как-то скукожились, ушли в себя, ковыряются в своих проблемах, каждый заиклен на себе – и без-условно, им нужно какое-то место, куда они убежали бы от проблем» [3]. Именно «Манюня» позволяет ненадолго забыть о том, что гложет, о тяготах жизни и тревоге. Эта книга отвлекает и заставляет улыбаться, а если родители читают «Манюню» с ребенком, то это их только больше сблизит и сделает счастливее. Роман Наринэ Юрьевны поможет и жителям мегаполиса, которые чувствуют себя одинокими в большом городе и могут переживать из-за жизненных проблем: «Мы живем с ощущением одиночества, естественно, нам нужен тот, кто положит тебе руку на плечо и скажет: «Не переживай, это временно, все наладится» [3]. Мне кажется, в этом случае книга Наринэ Абгарян – один из лучших помощников, так как она помогает справляться со стрессом и тревогой.

Таким образом, произведение Наринэ Абгарян «Манюня» содержит в себе большую воспитательную ценность. Прочитав эту трилогию, и юный, и взрослый читатель научатся отличать гуманный поступок от бесчеловечного, ценить дружбу, уважать чужой труд и бережно относиться к животным. Читая данное произведение, можно не только усвоить нравственные уроки, но и вернуться в беззаботный мир детства, отдохнуть от повседневных забот и тревог.

Литература

1. Абгарян Н.Ю. Манюня. – М.: АСТ, 2021. – 318 с.
2. Абгарян Н.Ю. Манюня, юбилей Ба и прочие треволнения. – М.: АСТ, 2021. – 345, [3] с.
3. Афиша Daily. Наринэ Абгарян: «Писатели – счастливые люди: им дозволено врать, и за это ничего не будет» [Электронный ресурс]. – URL: <https://daily.afisha.ru/brain/21988-narine-abgaryan-pisатели-schastlivye-lyudi-im-dozvoleno-vrat-i-za-eto-nichego-ne-budet/> (дата обращения: 18.01.2023).

E. I. Kondrashova

THE THEME OF UPBRINGING IN THE NOVEL BY NARINE ABGARYAN «MANYUNYA»

The article discusses the pedagogical theme of the novel «Manyunya» by the Armenian Russian-speaking writer Narine Abgaryan. Using the example of this work, the theme of upbringing and formation of a child's personality, the problem of growing up and the features of child psychology are revealed.

Keywords: education; pedagogy; childhood; parents; growing up.

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ПОВЕСТИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ ЖАННЫ БОЧМАНОВОЙ «ЗА НЕДЕЛЮ ДО КАНИКУЛ»

Целью статьи является анализ произведения «За неделю до каникул» современного детского автора Ж. Ю. Бочмановой. В статье рассмотрены основные темы и проблемы произведения, описана система образов и выявлены некоторые особенности стиля автора.

Ключевые слова: современная подростковая литература; жанр ужасов; Бочманова Ж. Ю., «За неделю до каникул».

Книга российской писательницы Жанны Юрьевны Бочмановой «За неделю до каникул» в 2022 году была удостоена Литературной премии имени Виктора Голявкина. Она присуждается авторам прозаических произведений, написанных на русском языке, изданных отдельными книгами в официальных издательствах. Целью премии является сохранение и продвижение русской литературы как особого культурного явления, поддержка молодых и талантливых писателей [2].

Бочманова Ж.Ю. в повести «За неделю до каникул» использует традиции жанра ужасов. Главная героиня произведения – Полина Метелкина благодаря мистическому ритуалу сталкивается с жуткой, пугающей ситуацией, с таинственным сверхъестественным миром, отличным от обыденной действительности, необъяснимым, нарушающим границы реальности. Жизнь девочки протекала вполне обычно: школа, до каникул оставалась лишь неделя, но впереди ждали самые важные контрольные, от результатов которых зависело, случится ли заветная поездка в лагерь. И все шло бы своим чередом, если бы в один день, стараясь сбежать от Медведей (одноклассников Ромы и Бори Медведевых, с которыми у героини весьма напряженные отношения), Полина не зашла в магазин с магической атрибутикой. Там ее ждали знакомство Зориком и покупка доски для спиритических сеансов.

Именно с этой покупки начинается развитие основной истории. Попытка проучить главных хулиганов класса с помощью постановочного (хотя и очень зрелищного) спиритического сеанса оборачивается настоящей катастрофой. Неудачи буквально преследуют Полину: она ссорится с близкой подружкой,

становится изгоем в классе, слышит бесконечные обвинения в колдовстве, возникают конфликты с родителями. Однако все это не сравнится с возможностью потерять родного младшего брата Даню. Хотя отношения у Полины с ним не были идеальными (сама героиня называет их «вражда-дружба» [1, с. 14]), девочка не была готова отдать его древнему колдуну Криславу, дух которого попытался вырваться во время того самого спиритического сеанса на чердаке полуразваленного пятиэтажного дома.

Для спасения брата и возвращения жизни в привычное русло Полине пришлось через многое пройти: в поисках ответов она изучала записки Филича (предыдущего хозяина магической лавки), который внезапно исчез за несколько дней до начала этой истории, познакомилась с знаменитой (в узких кругах) гадалкой Аурелией, придумала собственное магическое заклинание и даже чуть не совершила жертвоприношение.

На протяжении всего произведения сохраняется мистическая и жуткая атмосфера, что соответствует серии, в которой издана эта книга – «страшилки». При этом начало книги очень неожиданное: это маленький отрывок из кульминации, один из самых напряженных моментов повествования. Читателя сразу погружают в гущу событий, не давая никаких пояснений, что вызывает интерес и заставляет как можно скорее окунуться в текст. При этом задается и тон всего произведения. Мы имеем дело с литературой ужасов, и читатель убеждается в этом с первых строк: «Ладонь сжимает рукоятку ножа так, что та впивается в кожу. Тень – силуэт с поднятым над головой лезвием – пляшет на стене» [1, с. 8].

Очень привлекает то, что повествование ведется от первого лица. Читателю предоставляется возможность на какое-то время погрузиться в жизнь девочки-подростка, пережить все ее эмоции, узнать о всех ее переживаниях. При этом книга будет интересна к прочтению не только подросткам, которые смогут почувствовать, что они не одни со своими проблемами, но и взрослым, которые хотят лучше понять детей в этот период их взросления или просто были бы не прочь погрузиться в ностальгию по своим юношеским годам.

Внимания заслуживает и язык произведения. Жанна Бочманова очень умело передает подростковый сленг, манеру общения подростков в целом (например, герои дают друг другу прозвища: Полину Метелкину зовут Метлой или Полькой-метелкой, Рому и Борю Медведевых – Медведями и т.д.). Часто можно встретить разговорные и даже жаргонные слова и выражения: «от тренировок скоро свихнется» [1, с. 8], «уже хотела свалить к себе» [1, там же], «дождется хорошей взбучки» [1, с. 9], «надо будет погуглить» [1, с. 14] и т.п. При этом текст не перегружен жаргонизмами и англицизмами. Их немного, они удачно вписаны в повествование, что делает произведение очень легким к прочтению. Также к особенностям стиля текста стоит отнести и простоту синтаксических конструкций, что

322 | также упрощает задачу для читателя. Благодаря тому, что предложения не громоздкие, они читаются легко.

Отдельно стоит отметить то, как Жанна Бочманова работает с чувством страха в данном произведении. И хотя среди ученых, занимающихся детской и подростковой литературой, часто возникают споры относительно необходимости существования литературы ужасов для данной возрастной категории, мне кажется, что детей в литературе пугать можно и нужно. Но подходить к этому стоит достаточно умело и аккуратно. Очень важно не оставлять детей наедине с их страхом, с их размышлениями о том, что их напугало. Чтобы не сформировалась фобия, ребенок должен понимать либо причины происходящего, либо что он не один, что ему есть, к кому обратиться за помощью. Так, например, во время спиритического сеанса Полина, находясь среди испуганных ребят, сумела сохранить спокойствие только благодаря тому, что она знала, что все это устроила она сама (хотя уже тогда происходящее было дело рук Крислава, древнего колдуна) и рядом с ней была Марьяна, ее лучшая подруга: «Я подняла голову и в темноте увидела, как блестят ее [Марьяны] глаза, – похоже, она собралась плакать. Не знай я, что это все понарошку, точно бы поверила, настолько правдоподобно она играла свою роль» [1, с. 29]. Далее же, когда Полине пришлось столкнуться с Криславом, вселившимся в ее брата, ее охватил настоящий страх. Она осталась наедине с чем-то, что неподвластно разумному объяснению и не может быть решено с чьей-то помощью: гадалка Аурулия сказала, что справиться с этой задачей ей не под силу, а Зорик, давно имевший дело с чем-то потусторонним, такое видел впервые. И этот страх был с героиней до конца, в том числе и во время второго спиритического сеанса, уже совсем не постановочного, когда ответов на вопросы все еще не было, но была реальная угроза для жизни ее брата: «Уверенности в том, что я делаю все правильно, не было никакой. Но выбора-то не было. Это всего лишь мизерный шанс. Лучше, чем ничего» [1, с. 73]. Покинул он Полину лишь тогда, когда она осознала, что все зависит только от нее. Уже не оставалось ничего другого, кроме как поверить в себя. А там, где есть вера в себя и то, что ты делаешь, нет места страху: «Он [Зорик] так долго убеждал меня, что магии нет, что все чудеса совершаются вот тут, – я постучала себя по лбу. – В итоге я поверила, что смогу победить Крислава, потому что очень сильно этого хочу» [1, с. 78].

Автор очень умело и аккуратно поднимает большое количество проблем, в той или иной степени актуальных для всех подростков. Это, прежде всего, отношения в семье: взаимоотношения с родителями и другими старшими родственниками, общение с братьями/сестрами, взросление ребенка в семье, где больше одного ребенка (то, как ребенок воспринимает изменение количества внимания в свой адрес, болезненно ли это для него и т.п.). Жанна Бочманова показывает, что, вопреки представлениям многих взрослых,

дети прекрасно понимают обстановку в доме, подмечают особенности взаимоотношений между членами семьи. Например, главная героиня следующим образом комментирует отношения мамы и бабушки: «Что поделаться: бабуля – папина мама – обладает довольно непростым характером. Поэтому отношения у мамы и бабушки почти как у меня с Кристиной Панчевской из нашего класса. Терпеть друг друга не можем, но при встрече улыбаемся и даже делаем вид, что дружим. Только если я Кристине могу сказать, мол, хватит выпендриваться, то маме приходится просто улыбаться и делать вид, что она со всем согласна. Мама «бережет мир в семье» [1, с. 8].

Значительную часть повествования занимают отношения подростка с одноклассниками в школе: здесь поднимается и проблема подросткового буллинга, и тема дружбы, и проблема хрупкости близких отношений между подростками. В произведении мы сталкиваемся с тем, что одно слово достаточно авторитетного человека в классе (Кристины, той самой девочки, которую главная героиня недолюбливает) разрушило хорошее отношение к Полине. Из текста мы узнаем, насколько важно подростку быть включенным в социальную жизнь, иметь друзей и хорошую репутацию в классе. Полина очень переживает из-за того, что от нее отвернулись все ее друзья и одноклассники, что мы видим в ее внутреннем монологе: «Кристина, конечно, всегда была суеверной. А я над ней всегда из-за этого и смеялась. Потому мы с ней в контрах. <...> Надо же так настроить против меня не только всех приятелей, но и лучшую подругу. <...> Эти события просто не укладывались в голову. Телефон молчал. Никто не писал мне в соцсетях. Никто не звал гулять. И не позовет больше. Я теперь изгой» [1, с. 41].

Однако пребывание в одиночестве заставляет героиню задуматься о том, что вообще для нее есть дружба, какой она друг и какие люди были вокруг нее все это время: «Оказывается, Марьяна была идеальной подругой: безотказной, понимающей, ненадоедливой. Обычно мы все делали так, как хотела я. Гулять – значит гулять, в кино так в кино. А может, ей просто надоело во всем мне подчиняться? А я и не заметила. Или не хотела замечать. Поэтому она так легко отказалась от меня» [1, с. 46]. И хотя Полина часто в тексте противопоставляет себя взрослым: «Вот почему взрослые так любят навешивать ярлыки? Получил двойку, значит, неуч; подрался – хулиган; прогулял школу – все: жизнь твоя кончена» [1, с. 57], – на наших глазах она взрослеет, занимается саморефлексией и ставит под сомнение правильность своих предыдущих действий. Автор показывает нам процесс взросления, формирования самостоятельной личности, а наблюдать за этим всегда особенно интересно.

Отдельно хотелось бы затронуть то, как автор раскрывает тему эзотерики и магии в данном произведении. Относиться к этому явлению в целом можно как угодно: с недоверием, с интересом, с искренней верой и т.п. Это также находит отражение в произведении: сама Полина изначально к разного рода

324 | суевериям относится с большим недоверием и даже с иронией: «А еще она [Лиза, партнерша Дани по бальным танцам] жутко суеверная. Перед выходом на сцену через плечо плюет, какие-то еще ритуалы проводит. Просто мрак. Средневековье» [1, с. 19], – однако к концу произведения ее мнение кардинально изменится и подобному скептицизму в ее душе места не останется. На мой взгляд, Жанна Бочманова проделала большую работу для того, чтобы раскрыть эту тему интересно, со множеством деталей и подробностей, которые также очень увлекают при прочтении. Но особенно важными кажутся слова Зорика, продавца в магазине с магической атрибутикой: «Магия, как и все, подчиняется правилам. Правда, никто не знает каким. Вернее, мало кто знает» [1, с. 43]. Здесь звучит осторожный призыв к читателю: не нужно браться за что-то, в чем ты не разбираешься, без помощи и поддержки, иначе это может привести к печальным последствиям. При этом вместо магии можно подставить что угодно: какой-то спорт, вид деятельности, новое увлечение и т.д. На примере истории Полины юный читатель может понять, что, прежде чем всерьез заняться чем-то, нужно внимательно изучить доступные материалы, чтобы не навредить другим людям и самому себе.

Произведение Жанны Бочмановой «За неделю до каникул» – это очень достойная книга для детей от 12 лет (такой возрастной ценз стоит на этом издании), рассказывающая интересную историю девочки-подростка Полины Метелкиной. Это произведение о взрослении, о дружбе, о семье и о принятии первых важных решений, от которых зависит дальнейшая судьба юной героини. Оно подарит своим читателям много ценных уроков, поводов для размышления и просто скрасит время, проведенное за его прочтением.

Литература

1. Бочманова Ж. Ю. За неделю до каникул / Ж. Бочманова. – М.: АСТ, 2021. – 80 с.
2. Всероссийская энциклопедия детской литературы ПроДетЛит [Электронный ресурс]. – URL: https://prodetlit.ru/index.php/Категория:Литературные_премии_и_награды (дата обращения: 26.01.2023).

L. V. Mudrova

THE POETICS OF A MODERN STORY FOR TEENAGERS

«A WEEK BEFORE THE HOLIDAYS» BY ZHANNA BOCHMANOVA

The purpose of the article is an analysis of the book «A week before the holidays» by the modern children's author Zh. Yu. Bochmanova. The article discusses the main themes and problems of the book, describes the system of images and identifies some features of the author's style.

Keywords: modern young adult literature; horror genre; Zh. Yu. Bochmanova, «A week before the holidays».

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПОВЕСТИ А. КАШУРЫ «МОИ СОСЕДИ СОКОЛЫ»

В статье исследуется поэтика повести А. Кашуры «Мои соседи соколы», рассматривается идейно-тематический комплекс, система образов и художественные средства изображения, что позволяет глубже понять научно-познавательное и нравственно-философское содержание произведения современной детской литературы.

Ключевые слова: современная детская литература, поэтика, А. Кашура, повесть.

Алена Кашура является лауреатом Международной детской премии имени Владислава Петровича Крапивина, лауреатом литературной премии Е. И. Замятина и победителем Международного конкурса имени Петра Ершова. Писательнице принадлежат такие произведения, как «Мираморе», «Страшный жук? Добрый жук!», «Мечтай, Марсель, Мечтай!».

Работы А. Кашуры, прежде всего, привлекают к себе стремлением мечтать, любить и уважать других.

«Мои соседи соколы» – повесть о семье, у которой на подоконнике свили гнездо дикие птицы и вывели четверых птенцов. Люди и животные пережили много приключений и помогли друг другу. Книга является лауреатом Международной детской премии им. В. П. Крапивина в номинации «Выбор командора» [3].

Прототипом героев повести послужила семья Якушиных. Автор работала журналистом детской газеты. А. Кашура взяла интервью у семьи, чье окно стало гнездом для соколов. Из газетной публикации и родилась книга «Мои соседи соколы».

Заглавие «Мои соседи соколы» – это цитата Саши в его день рождения, когда он думал, что всем приглашенным друзьям будет интересно смотреть на птиц, а оказалось, что только один мальчик по-настоящему восхитился соколами. Поэтика названия представляет собой ключ к интерпретации произведения. Сосед – 1. человек, проживающий вблизи, рядом с кем-н. 2. Тот, кто занимает ближайшее к кому-н. место [4, с. 642]. Стоит учесть то, что соседей, в отличие от друзей и приятелей, мы не можем выбрать, и в произведении появлению соколов рады не все. Однако мы можем интерпретировать слово «соседи» с помощью понимания уважения границ других. У соседей, даже

326 | по комнате, есть определенно выстроенные границы, которые мы не можем нарушать. Эти границы заключаются в свободе действий. Таким образом, мы можем сказать, что как бы интересно Сашке ни было с «соседями соколами», он и читатель должны понять, что вмешательство в жизнь птиц, несет за собой определенные последствия.

Главная тема повести – добрые взаимоотношения людей и животных. Идея – люди должны уважать свободу диких животных, беречь их. А. Кашура затрагивает вечную проблему «отцов и детей». Сашка не понимает, почему его отец последнее время в плохом настроении, уделяет мало внимания семье и считает, что птицы представляют опасность для детей. Тема помощи в произведении отражается не только через заботу о птицах, но и через отношения людей. Главный герой помогает отцу с идеей для улучшения собственного дела, вся семья, друзья Сашки, его учительница и ее подруга помогают мальчику в уходе за соколами.

Художественный метод – реализм. В произведении действительность рассматривается в развитии. Главный герой от обычного детского интереса приходит к понятию свободы: «Разве мог Сашка запереть свободную птицу в четырех стенах? Лишить безграничного простора? Привязать к себе едой?» [2, с. 55].

По содержанию повесть состоит из пролога, 15 небольших глав и записок из «Соколиного дневника». На первом и последнем развороте находятся основные мысли произведения: «Помогая другим, мы помогаем себе», «Потому что полет – это моя жизнь. Потому что я могу лететь, куда пожелаю. Я свободен» [2, с. 61]. Пролог объясняет читателю, что главные герои живут на высоком этаже, и поэтому у них поселяются птицы. А любовь Сашки к высоте объясняет то, почему он дал свободу оставшемуся птенцу. Далее описаны волнения героя о том, останутся ли птицы на их подоконнике – это экспозиция. Завязка действия начинается в пятой главе, где самка сокола отказалась от одного птенца. Кульминация – спасение раненого птенца, найденного Мариной. Развязка – последняя дневниковая запись, где главный герой отпускает Малыша в дикую природу.

Большую роль в произведении, как было сказано выше, играет достоверное описание жизни соколов. Например, запись в «Соколином дневнике» о том, что не из всех яиц вылупляются птенцы, потому что самке не хватит тепла для этого. Дети любят узнавать новое о жизни животных. Однако маленькие читатели должны знать не только общие сведения, но и факты о законах выживания животных в дикой среде, несмотря на то что некоторая информация может показаться им жестокой.

Речь персонажей в основном представлена через простые для понимания ребенком диалоги. Мысли главного героя переданы в «Соколином дневнике» от первого лица. Дневник для мальчика – не только журнал наблюдений, но и рефлексия. Он записывает туда свое состояние: «Под утро не спалось.

Крутился с одного бока на другой» [2, с. 19]. Эмоциональная сцена прощания с Малышом тоже описана в дневниковой записи: «Приходилось запрокидывать голову, чтобы загнать слезы обратно» [2, с. 57]. С помощью «Соколиного дневника» автор погружает читателя во внутренний мир главного героя и в достоверную жизнь диких птиц вместе с людьми. Именно дневниковые записи генерируют дидактическое и познавательное в книге: А. Кашура очень точно воспроизводила по дням все наблюдения семьи, с которой данная история происходила в реальной жизни.

Сашка – главный герой произведения, ответственный, целеустремленный и всегда готов прийти на помощь соколам-пустельгам, он очень переживает из-за того, что папа изменился. Мама Сашки – добрая, мудрая женщина, которая разделяет увлечение своего сына и участвует в конфликте с папой: «Но мама, словно опытный рулевой, ловко уводила разговоры от подводных камней и рифов» [2, с. 12]. Слова мамы главного героя дают ему почувствовать себя в безопасности, когда папа выражает свою точку зрения на нововведения в доме из-за появившихся птиц. Папа Сашки вначале кажется нам отстраненным, ворчливым, мало уделяющим внимание семье человеком. Со временем читатель понимает, что отец переживает из-за проблем на работе. Когда Сашка подает папе новую идею кроваток в виде гнезд, отец снова загорается работой и ценит ответственность сына за Малыша: «– Надеюсь, Малыш быстро поправится, – вздохнула мама, заглядывая в гостиную через щелку. – Поправится! У него вон какой доктор, – сказал папа и похлопал сына по плечу» [2, с. 52]. Даша, младшая сестра главного героя, еще совсем маленькая, но с большой серьезностью относится к появлению необычных соседей. Сашка гордится своей сестрой: «Четыре года человеку, а понимает, что может спугнуть» [2, с. 8]. Она переживает за выпавших птенцов и верна идее помощи птицам: она уснула на ковре в коридоре пока ждала Сашку, искавшего соколов. Фаина Владимировна – молодая учительница главного героя. Она переживает за состояние главного героя: «Обычно ты такой внимательный, собранный. А сегодня тебя не узнать. Расскажешь?» [2, с. 9]. Учительница дала контакты Юлии Эдуардовны, которая на протяжении всего рассказа помогала мальчику по вопросам ухода и лечения соколов. Тема Потапов – одноклассник мальчика. Он единственный на его дне рождения заинтересовался дикими птицами. Его образ изображен в динамике. Сначала нам описывают Тему как драчуна, который «рассекает толпу в столовой, чтобы первым схватить тарелку» [2, с. 17]. Затем отношение главного героя и читателя к Теме меняется. Саша понимает, что то, что важно для него, совершенно неинтересно друзьям, но интересно Теме, которого герой обходил стороной. Отношения друга Саши к свободе тоже меняется. Он предлагал герою оставить Малыша себе и приручить, но потом он понял свою ошибку. Марина – подруга Сашки, она любит животных и пускает мальчиков к себе домой, чтобы они забрали

328 | птенца, который попал к ней на окно после неудачного полета. Она спорила с Темой на тему свободы. Девочка изначально и без сомнений знала, что диким животным нужно находиться в их среде обитания.

Центральным пейзажем в повести является вид из окна Ветровых: цветные крыши садовых домиков, полоса леса, небо. Этот пейзаж символизирует высоту птичьего полета, свободу. В книге также упоминается заповедник «Галичья гора» в Липецкой области. Это место может заинтересовать детей и родителей, стать идеей для совместного путешествия.

Отдельного внимания заслуживают иллюстрации. Типичный и такой знакомый многим пейзаж двора, на фоне которого очень красочно и реалистично нарисованы соколы. Цвета иллюстраций не яркие сами по себе, а основную роль играет свет: соколы как будто подсвечиваются утренним солнцем. На первых и последних страницах динамично изображены соколы в полете, что отражает главную идею произведения.

Данное произведение подходит для детей школьного возраста. Также книгу можно использовать для чтения ребенком самостоятельно, так и для совместного чтения. Например, проблема отсутствия родительского внимания. После прочтения родитель может обсудить с ребенком ситуацию отца главного героя. Ребенок сможет поделиться с родителем, что когда-то испытывал такие же чувства. Повесть развивает в детях сострадание к животным, умение ответственно заботиться о них, понимание их границ. «Мои соседи соколы» содержит в себе множество актуальных для детей проблем. Совместное чтение поможет родителю и ребенку настроить коммуникацию, после чего и родитель, и ребенок могут открыться друг другу с разных сторон.

Литература

1. Июльская Е. И., Травников С. Н., Ольшевская Л. А. Основы теории литературы: практикум и схемокурс. – М., 2017. – 98.
2. Кашура А. Мои соседи соколы / Алена Кашура; иллюстрации Е. Третьяковой. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2021. – 63 с.
3. Продетлит Кашура Алена // prodetlit.ru. – URL: <https://prodetlit.ru/index.php/> (дата обращения: 22.02.2023).
4. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – Москва: Аделант, 2014. – 800 с.

Е. В. Anokhina

POETICS OF THE MODERN CHILDREN'S STORY BY A. KASHURA «MY NEIGHBORS ARE FALCONS»

The article investigates the poetics of A. Kashura's story «My Neighbors are falcons», considers the ideological and thematic complex, the system of images and artistic expressions, which allows a deeper understanding of the scientific-cognitive and moral-philosophical content of the work of modern children's literature.

Keywords: modern children's literature, poetics, A. Kashura, novel.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ДЕТСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Е. БАСОВОЙ «НАША ЗЕМЛЯ – ДЫШИТ. ЗАМЕТКИ О СЕВЕРЕ»

Целью настоящей статьи является рассмотрение способов отображения детского мировосприятия главного героя в сборнике рассказов Е. Басовой «Наша Земля – дышит. Заметки о Севере», анализ идейно тематической направленности, характеристики персонажей, окружающих рассказчика, а также использованных писателем отдельных фигур, стилистических особенностей текста, выбора типа повествования как способа раскрытия черт характера ребенка.

Ключевые слова: Е. Басова, «Наша Земля – дышит. Заметки о Севере», рассказы для детей, детское мировосприятие.

Автором сборника рассказов «Наша Земля – дышит» является Евгения Владимировна Басова, также известная под псевдонимом Илга Понорницкая. В 2009 г. сборник рассказов «Наша Земля – дышит. Заметки о Севере» стал лауреатом Национальной детской литературной премии «Заветная мечта», получив Малую премию Конкурса. В том же году Е. Басова стала финалистом III сезона Международного конкурса детской и юношеской художественной и научно популярной литературы им. А. Н. Толстого, получив высокую оценку за сборник рассказов и другие повести. В 2020 г. отдельное издание, включающее в себя рассматриваемое произведение, было удостоено литературной премии Правительства Москвы имени Корнея Чуковского в области детской литературы за победу в номинации «Лучшее произведение по мнению читателей». Рассказы, составляющие сборник «Наша Земля – дышит. Заметки о Севере», затрагивают актуальные для детей и подростков темы, что обеспечивает большой интерес у читательской аудитории и признание со стороны специалистов в области детской литературы. Писательница использует определенные приемы создания художественного образа персонажа, в частности ребенка, и передачи особенностей его мировосприятия. Наиболее часто она представляет систему взглядов героев на мир через раскрытие

330 | их черт характера, а также через совершаемые ими поступки и отношение к окружающим людям и явлениям.

«Наша Земля – дышит. Заметки о Севере» включает в себя пять рассказов, составляющих целостное повествование о некоторых событиях из жизни героя-рассказчика (обыкновенного мальчика Кольки) и некоторых других персонажей, живущих на северном острове. «Самая необыкновенная елка», «Мой папа – академик», «Кто я сам, и кем я хочу стать», «Каких людей на свете больше – добрых или злых», «Наша Земля – дышит» являются небольшими по объему историями. Одними из особенностей произведений, входящих в сборник, являются черты, присущие, по мнению некоторых исследователей, жанру современного рассказа в целом, а именно: «фрагментарность, открытость», внимание к повседневной жизни, «включенность в нее повествователя», а также ориентация на передачу устной разговорной речи – в рассматриваемом случае речи ребенка [3, с. 81]. Примечателен выбор типа повествования от первого лица для воплощения сюжета во всех пяти произведениях. Традиционно, как отмечают литературоведы, образ рассказчика определяет идейно-тематическую составляющую произведения, обуславливает его эмоциональную окраску [1, с. 19]. Выбор перволичной формы рассказа особенно важен для произведений, созданных в русле детской литературы. Именно такая повествовательная точка зрения позволяет сосредоточить внимание на волнующих ребенка проблемах и актуальных конкретно для него вопросах, а также получить полное представление о его собственном отношении к описываемым ситуациям и явлениям.

Для того чтобы составить представление об особенностях мировосприятия главного героя-ребенка в произведениях Е. Басовой, стоит, в первую очередь, обратиться к кругу тем и проблем, рассматриваемых в сборнике. В первом рассказе «Самая необыкновенная елка» поднимается тема взаимоотношений внутри семьи, одна из наиболее важных для обозначенной читательской аудитории – детей младшего и среднего школьного возраста. В первом тексте представлен образ большой семьи, в которой сохраняются доверительные и теплые отношения между взрослыми и детьми. При помощи небольшого количества сцен (создания и установки елки, подготовки неожиданных подарков) Е. Басова изображает родителей, стремящихся создать для детей особый мир, существующий в неразрывной связи с условиями окружающей действительности и позволяющий претворить многие идеи в жизнь. Образы мамы и папы наделены качествами, традиционно присваиваемыми «образцовым» родителям: это любовь к детям, заинтересованность в их предложениях и желаниях, взаимопонимание и поддержка друг друга, богатое воображение, стремление привнести ощущение праздника и чуда в жизнь детей и т.д. Именно эти черты представляют особую значимость для главного героя, маленького мальчика, что определяет фокусирование на перечисленных качествах ха-

рактера персонажей в тексте. Семья главного героя рассказов изображена в определенной степени идеализированно, такой читатель видит ее через призму восприятия ребенка благодаря перволичной форме повествования; Е. Басова создает мир светлого и поистине счастливого детства.

Возвращаясь к рассказу о родителях, писательница сохраняет некоторую простоту слога и помещает взрослых героев в ситуации, близкие и понятные обычным детям (просмотр мультипликационных фильмов, например). В переданных высказываниях родителей чувствуется определенная наивность, характерная для детского сознания («Может, не надо ему сегодня [рождаться]? А то вечером будет «Пластилиновая ворона»» [2, с. 8]). Как и дети, взрослые персонажи в сборнике рассказов не лишены, например, сострадания к животным, они так же, как и сын, сочувствуют пострадавшему псу. В рассказе «Мой папа – академик» юный герой с удивлением узнает, что мама соглашается взять бродячую собаку домой, сама героиня испытывает жалость к животному («А мама все повторяет: „Это же та собака, а они ее жгли...“» [2, с. 30]). Помимо этого, взрослые и дети вместе занимаются творческой деятельностью, в рассказе «Самая необыкновенная елка» конструируют новогоднее дерево из кедрового стланика, о чем главный герой подробно рассказывает. Мальчик с интересом наблюдает за действиями родителей, создает вместе с ними елочные игрушки «из фантиков, из коробок от чая» и в своем рассказе дает оценку коллективному результату – «здорово получилось» [2, с. 6]. В его словах чувствуется любовь к родителям, благодарность за подаренное чудо. Определение «самая необыкновенная елка», вынесенное в заглавие первого рассказа, подчеркивает уникальность созданного родителями подарка и его особый смысл, приобретаемый в глазах ребенка. Таким образом, автор достигает сходства в построении реплик родителей и детей, а также соединения двух систем восприятия действительности и двух миров – детского и взрослого, – к которым относятся герои данного сборника. Мировосприятие ребенка и взрослых, их «ценностно-смысловые позиции» не противопоставлены в рассказах, вопреки распространенной литературной традиции, что еще раз говорит о гармонии и доверительном отношении в семье рассказчика [4, с. 139].

В продолжение идейно-тематического анализа сборника следует вновь обратиться к вышеупомянутому рассказу «Мой папа – академик», в котором затрагивается проблема бережного и внимательного отношения к животным. Колька встречает бродячего пса и решает кормить его, несмотря на неприглядный внешний вид животного. Мальчик искренне желает дать приют бездомному животному, он понимает, какой «верный бы из него [пса] получился друг» [2, с. 18] – так в тексте переданы размышления героя, знакомые большинству детей. Мысль о бродячем псе не оставляет героя в другом рассказе («Кто я сам, и кем я хочу стать»), когда пес внезапно пропадает,

332 | и герой, переживающий за судьбу нового друга, старается думать, что собаке «живется хорошо» [2, с. 24]. В упомянутом рассказе автор касается проблемы выбора будущего пути. Герой считает профессию сейсмолога необходимой для человечества. «Я точно разужнаю, правда ли, что Земля может рассердиться на людей, и что мы должны делать, чтобы жить с ней в мире. Если мы будем это знать, то нигде больше люди не будут гибнуть от землетрясений» [2, с. 21] – в рассуждениях героя прослеживается простота и непосредственность, характерная для детского мировосприятия, а также стремление ответить на вопросы общечеловеческого характера, найдя «разумное» решение проблемы, логически выверенное с позиции своего еще относительно несерьезного взгляда на мир [4, с. 141]. Кроме того, ясно воспринимается желание оказать влияние на окружающую действительность, принять «непосредственное личное участие» в протекающих в мире процессах – приведенные особенности мира детства часто отмечаются исследователями в литературных произведениях [5, с. 141].

Еще одна немаловажная черта характера детей – стремление к познанию мира вокруг себя – проявляется у главного героя в четвертом рассказе «Каких людей на свете больше – добрых или злых». Автор обращается к теме добра и зла, этот вопрос встает особенно остро для рассказчика, решающего провести социальный эксперимент. Суть опыта, проводимого мальчиком, заключается в следующем: «надо ... оставить портфель на остановке и поглядеть, вернется он ... или не вернется» [2, с. 21] к главному герою. Рассказчик, воодушевленный подобным опытом отца в детстве, делится своими мыслями с друзьями, и они также решают начать исследование, увлеченные задачей, поставленной «ради науки» [2, с.28]. Мир в восприятии героя является некой открытой системой, происходящие в ней социальные процессы требуют активного изучения и непременно участия, по мнению мальчика. Герой проводит эксперимент, не задумываясь о степени точности результата, рассказчиком движет «свободная легкость» открытия мира, зачастую подчеркиваемая исследователями у литературных героев [4, с. 138].

К наиболее важной теме отношений внутри семьи Е. Басова возвращается в заключительном рассказе «Наша Земля – дышит», выявляя проблему переживания за жизнь близких людей. Герой отправляется в лес с младшим братом, где мальчики попадают в опасную ситуацию: происходит обвал земли на краю обрыва, с него падает младший брат героя Ростя. Крайне напряженное настроение усиливается наличием риторических конструкций и усеченных предложений, использованных для передачи волнения мальчика и отражения динамического характера кульминационной части рассказа: «Ростя где-то смеется, и Кактус лает ... Тихо кругом. Ни Ростя, ни Кактуса»; «Молчание. Только слышно – вода шумит»; «А Кактус обратно в лес побежал. И я за ним» [с. 35]. Герой находится в растерянном состоянии и задается много-

численными вопросами («Зову я, зову я его – а что толку? ... Но даже если б слышал меня брат – как он залезет ко мне наверх? Да и живой ли он?», «Долго ли она [земля] там продержится?» [2, с. 35]). После спасения Рости герои успокаивают друг друга без взаимных обвинений в случившемся. Произошедшее становится невероятно сильным потрясением для главного героя, он остро реагирует на случай угрозы безопасности младшего брата.

Как мы видим, получить представление о характере мальчика и его отношении к явлениям и событиям жизни дает не только тематическая направленность, но и формальные особенности самого текста. Как уже отмечалось ранее, сюжеты рассказов получают воплощение в форме повествования от лица главного героя. Оно ведется в определенной степени стихийно, что позволяет отобразить в тексте некоторые особенности детского мышления и построения речи. Воспоминания героя иногда нарушают стройный поток мыслей мальчика, который сам указывает на логическую незавершенность высказываний: «Да, так вот, я еще не дорассказал – ну, про портфели-то. Про Кактуса – важней, и я отвлекся» [2, с. 30]. Так же в тексте повествование о собаке плавно перетекает в рассказ об отце главного героя и наоборот: «Ну, папа! Вот какой ты был! А еще Академик! Я сразу вспомнил день, когда мы с мамой были у папы на работе, в автомастерской... За нами тогда пес увязался» [2, с. 16], «Я всегда так – если вспоминаю, что мой папа Академик, так сразу вспоминаю и этого лохматого уличного пса, Кактуса» [2, с. 19]. Подобное смещение фокуса, непоследовательность в построении рассказа передает обилие мыслей, почти непрерывно занимающих сознание героя.

В каждом отдельном тексте сборника можно увидеть черты научно популярного стиля, прослеживающиеся в небольших отступлениях рассказчика. Главный герой живет на северном острове, имеющем свои природные особенности. Мальчик имеет широкое представление о мире родного края и делится своими знаниями с читателем, воспринимая его как участника своеобразного диалога. Так, например, первый рассказ сборника начинается с описания деревьев, произрастающих в северном районе. В высказываниях героя («Кедровый стланик, я вам скажу, уж до чего хитрое растение» [2, с. 4]; «Осенью она [карликовая береза] роняет их [листья], и они лежат на земле – точно монетки у кого просыпались из кармана» [2, с. 5]; «мелькают бурундуки ... И я никак не успеваю какого-нибудь из них сфотографировать» [2, с. 31]) прослеживается его внимательное отношение к окружающему миру. Сама природа одухотворена в произведении, о чем также говорит и название сборника. В представлении рассказчика мир вокруг существует как самостоятельный, входящий в жизнь персонажей герой, особенности которого читатель открывает вместе с мальчиком. Колька говорит о «сейсмически активной зоне», в которой живет, и объясняет данное понятие, рассказывая вместе с тем о правилах поведения «во время землетрясения» [2, с. 11].

334 | Высказывания главного героя насыщены риторическими вопросами, касающимися разнообразных тем: «Как знать, что тебя ждет там дальше, внизу?» [2, с. 12], «А что это – нефть, может быть, кровь Земли?» [2, с. 13], «Тот пес, он, интересно, как бы у нас в доме вел себя? Он бы разобрался, где у нас несущая стена, где нет?» [2, с. 20] – в репликах видна свойственная мальчику любознательность, интерес к малой родине и миру в целом. Посредством введения небольших по объему частей с чертами научно популярного стиля писательница подчеркивает желание главного героя поделиться имеющимися знаниями о родном крае, являющимся все тем же открытым и близким ребенку миром, со своим собеседником, читателем, разделить с ним впечатления от собственных детских открытий.

Рассмотрение всех упомянутых вопросов позволяет получить представление об образе главного героя и особенностях его восприятия окружающей действительности. Е. Басова в сборнике рассказов «Наша Земля – дышит. Заметки о Севере» создала интересный и многогранный портрет ребенка, с любовью относящегося к своей семье, проявляющего интерес к миру и чувствующего сопричастность к нему. Серьезные, почти фундаментальные философские вопросы и значимые общечеловеческие темы занимают сознание юного героя, стремящегося найти ответы путем личных наблюдений и исследований и желающего начать диалог с открытым миром.

Литература

1. Барковская Н. В. Типы повествования и их анализ // Филологический класс. 2004. № 11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-povestvovaniya-i-ih-analiz> (дата обращения: 10.02.2023).
2. Басова Е. В. Наша Земля – дышит / Евгения Басова; художники Аня и Варя Кендель. – Москва: Август; Санкт-Петербург: Детское время, 2020. – 120 с.: цв. ил.
3. Васева Д. Д. Повествование от первого лица в современном рассказе // МИРС. 2018. № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povestvovanie-ot-pervogo-litsa-v-sovremennom-rasskaze> (дата обращения: 10.02.2023).
4. Кондаков Б. В., Попкова Т. Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания. Статья первая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyu-mir-literatury-i-fenomen-detskogo-mirosoznaniya-statya-pervaya> (дата обращения: 06.02.2023).
5. Кондаков Б. В., Попкова Т. Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания. Статья вторая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 2 (22). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyu-mir-literatury-i-fenomen-detskogo-mirosoznaniya-statya-vtoraya> (дата обращения: 06.02.2023).

**A CHILD'S WORLDVIEW LITERARY REPRESENTATION
IN THE STORIES COLLECTION «OUR EARTH – BREATHES.
NOTES ABOUT NORTH» BY EUGENIA BASOVA**

The main purpose of this article is to review the methods of children worldview displaying in the stories collection «Our Earth – breathes. Notes about North» written by Eugenia Basova, to analyze the thematic focus, the features of characterization of the particular heroes and to observe concrete text figures, stylistic features and the type of narration as a way of child's character peculiarities illustration chosen by the author.

Keywords: Eugenia Basova, «Our Earth – breathes. Notes about North», stories for children, a child's worldview.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ АЛЕУТСКОГО ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПОВЕСТИ АНАСТАСИИ СТРОКИНОЙ «КИТ ПЛЫВЕТ НА СЕВЕР»

Статья посвящена изучению творческого переосмысления традиций алеутского фольклора в повести для детей Анастасии Строкиной «Кит плывет на север», выявлению символического смысла художественных образов, что помогает глубже раскрыть философскую глубину и психологизм произведения современной детской писательницы.

Ключевые слова: современная детская повесть, Анастасия Строкина, фольклор алеутов, философская сказка.

Анастасия Игоревна Строкина известна не только как писатель и поэт, но также и как переводчик. Ее увлечение родным русским и иностранными языками не могло не отразиться в ее творчестве: так и появилась на свет повесть «Кит плывет на север», в которой писательница стремится воссоздать и запечатлеть алеутский фольклор. Анастасия Строкина говорит, что ее произведение – это «попытка в сказочной форме рассказать детям о существовании в России далекого острова Беринга, про который и взрослые не так много знают» [3]. Книга была оценена по достоинству и получила второе место в премии «Книгуру» в 2015 году – конкурсе, нацеленным на поиск лучших произведений для детей и подростков [2].

В сказке «Кит плывет на север» рассказывается про путешествие загадочного зверька мамору – хранителя острова – и Кита – животного, который возит юных мамору и помогает им найти остров. Наш главный герой был не самым лучшим учеником, поэтому боялся, что он не сможет найти свой остров. Вдобавок, ему достался сложный способ поиска своего острова: пока одни мамору узнают свои острова по форме облаков, по запаху или почве, наш герой должен увидеть свой остров во сне, а потом найти его и в реальности.

Остров, который стремится найти главный герой, и есть остров Беринга. Мы понимаем это по ходу сюжета, в течение которого нам рассказывается история этого острова.

Для того, чтобы юному читателю было интересно слушать истории острова Беринга, автор использует увлекательный способ повествования – сны-новеллы, которые видит мамору. Неспроста наш сказочный зверек должен узнать свой остров через сновидения. Знания, которые он получает во сне, позволяют ему ознакомиться со своим островом не только с точки зрения его внешнего вида, как у других мамору, а также узнать, кто жил до него на острове, и какая судьба была у предыдущих обитателей острова. Это и есть «утраченные» сказания алеутов, которые сохраняет Анастасия Строкина в своей сказке [1]. Таким образом, читатель узнает мифологию острова Беринга – не просто набор небылиц, а настоящие легенды о происхождении острова.

Благодаря этим вставным снам-новеллам маленький читатель знакомится с героями, известными алеутскому народу: так, бог по-алеутски звучит как Агугум: «однажды Агугуму – небесному творцу – надоело, что земля под ним неспокойна, что острова сталкиваются и ругаются, покрываясь трещинами от злости. Тогда он сказал, что каждый материк, каждый остров – даже самый маленький – должен найти себе подходящее место и остановиться на бесконечное время» [4, с. 12].

Свои сны мамору рассказывает Киту, на котором он путешествует по океану. Дружба Кита и мамору – это характерное для сказок сочетание героев. Главный герой – ребенок, юный зверек небольших размеров, который мало знает об этом мире. С этим героем себя может ассоциировать ребенок от нуля и до десяти лет, для которого и создано это произведение. В свою очередь, Кит – мудрое существо, которое сопровождало уже множество мамору к их острову. Свой опыт он передает нашему юному герою, а также поддерживает и обучает его на протяжении их путешествия. Таким образом, мы видим типичное для сказок сочетание героя и его волшебного помощника и проводника.

Разумеется, в сказке присутствует характерная опасность в путешествии, которая делает его еще и испытанием: мамору должен найти правильный остров, а если он не справится, то его превратят в камень. Мысль о таком страшном наказании преследует героя на протяжении всего повествования. Однако в конце, благодаря полученным во сне подсказкам, мамору находит свой остров и за это получает имя – Тукум Тагадаааа.

В композиционном плане произведение состоит из линейно развивающейся истории и вставных новелл, которые играют свою роль в построении основного сюжета. Читатель то находится в настоящем, то перемещается в прошлое. Пространство в сказке также непостоянно: в один момент мы наблюдаем за главным гермом, плывущем на ките, затем мы уже «находимся» на острове, а иногда даже перемещаемся в космическое пространство (история про Желтую и Лазоревую Луну). Хронотоп в произведении часто меняется,

338 | что позволяет сохранить интригу и поддерживать интерес у маленького читателя до конца сказки.

«Кит плывет на север» называют философской сказкой, так как в ней есть онтологические размышления, размышления о сущем, о бытии.

Один из вопросов, который проходит через все произведение, это вопрос о своем предназначении, о том, кем ты являешься. Следует ли пытаться соответствовать чужим ожиданиям? И мамору, и все герои его снов (Великан, тюлень Акиба, Акчинук и Лазоревая Луна и т.д) осуждались окружающими за то, что они отличались от остальных – за то, что они не хотели трудиться в поте лица; за то, что веселились и влюблялись.

Однако, в попытке походить на окружающих, героям не удавалось найти счастья, лишь действуя так, как они хотят, они шли по правильному пути и находили то, в чем по-настоящему нуждались.

Действительно, не стоит меняться ради других, ведь так можно потерять себя. Нужно стремиться быть собой, даже если ты отличаешься от всех. Именно этому учит книга – счастье в том, чтобы найти себя настоящего, и тогда ты сможешь найти людей, которые полюбят тебя таким, какой ты есть.

«Пока ты не нашел свой остров, никто не может сказать, хорошим ли ты был учеником» [4, с. 81] – фраза, сказанная Китом в момент, когда мамору отчаялся и решил, что никогда не найдет свой остров, потому что был плохим учеником, и, соответственно, заслужил лишь превращения в камень, как наказание за отличие от других мамору. И эта мысль Кита описывает не только Тукум Тагадаааа, но и других героев, которые поступали не так, как остальные, и считали себя недостойными любви, радости, счастья.

Это произведение наполнено одиночеством и меланхолией. Однако эти чувства не грустные и не разочаровывающие, они прорастают внутри читателя, заставляют его думать о том, что действительно важно. Путь, который прошел мамору, похож на жизненные, судьбоносные пути, которые преодолевает каждый. В процессе человек узнает, кто он на самом деле, какие люди должны быть рядом с тобой, чем ты хочешь заниматься в своей жизни и тому подобное. Он обрел настоящего друга Кита и убедился, что «любовь сильнее тех законов, по которым гаснут звезды, и люди, и острова» [4, с. 66].

Одиночество главного героя находится внутри него: он был не лучшим учеником, на его долю выпало сложное задание, – все эти события постоянно погружают его в пучину своих мыслей и мешают ему наслаждаться своим путешествием. «Разные нехорошие мысли подбирались к нему, и тогда он отковыривал с китовой спины ракушки и кидал ими в мысли. Но они никак не отгонялись» [4, с. 2]. Большой и неизведанный мир пугает мамору, ему кажется, что он навсегда останется один: «вот Океан тоже огромный, но и Океану бывает одиноко» [4, с. 80]. Далее мы узнаем, что и его спутник тоже

одинок «Кит, а у тебя есть семья? Кит что-то пробубнил и погрузился глубоко-глубоко под воду» [4, с. 8]. Однако герои встретили друг друга и смогли понять, что они не так уж одиноки, – герои обрели поддержку и общение, и, таким образом, сблизились и далее, даже в тишине, все равно не думали, что они одни в этом мире, – их было двое. «Киту стало непривычно тихо. Так тихо и так непривычно, что он решил развеселить мамору и подарить ему водяное дерево. «Пшшш» – выросло из спины Кита серебристое дерево, и засверкало на солнце, и осыпалось блестящими каплями» [4, с. 5].

При прочтении «Кит плывет на север» чувствуется, как их истории соединяются с историей читателя, герои помогают понять, что одиночество – это неплохо, обязательно найдется кто-то, кто будет готов разделить его с тобой. Чувства и эмоции – это нормально и важно. Это помогает яснее смотреть на мир, уметь радоваться мелочам.

Вдохновляясь словами почти забытого языка, Строкина придумала героев и сочинила истории, иногда напоминающие фэнтези, иногда философские притчи. Истории причудливые и поэтичные. Чудесный волшебный мир, который создает писательница, соприкасается с реальностью, что очень важно в детской литературе: такой прием поддерживает веру в магию, реальное пространство смешивается с фантастическим (остров Беринга и остров Тукум Тагадаааа), граница между ними размывается и волшебство проникает в наш мир.

Достоинством произведения является его простой язык, который будет понятен юному читателю. Герои часто говорят смешные и запоминающиеся фразы (например, «Рыба-меч мне в брюхо!» [4, с. 92], «Морской еж ему под ноги!» [4, с. 3], «Сельдяной король мне на шею!» [4, с. 8], «Медузу тебе в ухо!» [4, с. 89], «Эй, дохлая селедка! Поднимайся!» [4, с. 90], а также «... мамору кидает ракушками в мысли...» [4, с. 2] и «...рыбы забубулькиали...» [4, с. 83]). Таким образом, детям легче запоминать сюжет произведения – герои могут ассоциировать сюжетные события с этими необычными фразами, а простое повествование позволяет ребенку лишний раз находить что-то знакомое и похожее в речи героев. Единственной сложностью для ребенка могут быть имена героев, однако без этих имен текст не будет настолько фольклорным и привязанным к определенной северной территории. В свою очередь, интерес ребенка к незнакомым именам позволит узнать ему больше о незнакомых народах и островах.

Сказка «Кит плывет на север» и знакомит читателей с редким, исчезающим фольклором, и показывает, как выглядят любовь и дружба. Подобное произведение будет полезно прочитать детям, чтобы перед ними предстал хороший пример проявления доброты, поддержки и понимания, а также подобная сказка подтолкнет детей к размышлению о себе и своих интересах и предпочтениях.

Литература

1. Захаров К. Анастасия Строкина: Кит плывет на север // Книги и дети: Библиогид [Электронный ресурс]. – URL: <https://bibliogid.ru/knigi/podrobno-o-knige/2214-anastasiya-strokina-kit-plyvjot-na-sever> (дата обращения: 27.01.2023).
2. Книгуру // ПроДетЛит: Всероссийская энциклопедия детской литературы [Электронный ресурс]. – URL: <https://prodetlit.ru/index.php/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D1%83%D1%80%D1%83> (Дата обновления: 27.12.2022. Дата обращения: 27.01.2023).
3. Строкина А. И. // ПроДетЛит: Всероссийская энциклопедия детской литературы [Электронный ресурс]. – URL: https://bio.spbu.ru/science/scienceinfo/el_resource.php (Дата обновления: 10.01.2022. Дата обращения: 27.01.2023).
4. Строкина А. И. Кит плывет на север: сказочная повесть / Анастасия Строкина; иллюстрации Ирины Петелиной. – Москва: КомпасГид, 2015. – 95 с.

V. V. Kuralova

**ARTISTIC RETHINKING OF ALEUTI FOLKLORE TRADITIONS
IN A MODERN CHILDREN'S STORY BY ANASTASIA STROKINA
«KIT SWIMS NORTH»**

The article is devoted to the study of the creative rethinking of the traditions of the Aleutian folklore in the story for children by Anastasia Strokina «The Whale is Swimming North», revealing the symbolic meaning of artistic images, which helps to better reveal the philosophical depth and psychologism of the work of the modern children's writer.

Keywords: modern children's story, Anastasia Strokina, aleut folklore, philosophical tale.

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ПОВЕСТИ ОЛЬГИ ЗАМЯТИНОЙ «РОМАН С ЧИТАТЕЛЕМ»

Статья посвящена исследованию повести Ольги Замятиной «Роман с читателем», с помощью метода интегральной поэтики как способа научной интерпретации художественных текстов. Исследовательское прочтение современной подростковой повести, рассматривающее идейно-тематический, сюжетно-композиционный уровни, художественные средства создания образа позволяет раскрыть глубокое нравственно-эстетическое содержание произведения.

Ключевые слова: современная подростковая литература, Ольга Замятина. Роман с читателем, поэтика заглавия, композиция, художественный образ.

Повесть Ольги Замятиной стала лауреатом Международной литературной премии имени В. Крапивина, которая отмечает произведения, оказывающие влияние на формирование высокой нравственности и духовности среди детей. Ценность книги «Роман с читателем» в том, что она освещает наше движение к истине – «чтобы тебя услышали, нужно говорить». Честность с самим собой, с окружающими – то, что помогает выстроить правильные взаимоотношения, она решает практически все проблемы. Эта повесть о бережном отношении к близким и к самому себе.

Автор повести поднимает действительно важные темы: смерть близкого человека, жестокость, взаимоотношения детей и родителей, творческое самовыражение, нетипичные хобби для мальчиков. Ольга Замятина подходит к ним смело, но осторожно, не травмируя читателей, без лишней дидактики, принимая во внимание каждое мнение, сосредотачивается на внутренних переживаниях героев.

Главные герои учатся в школе, сталкиваются с проблемами, ищут себя. Повествование ведется от первого лица, что делает историю личной, субъективной и позволяет посмотреть на происходящее изнутри, глазами подростка, мучающегося от внутренних противоречий. Автор умело выдерживает драматический пафос, подводя своего героя к осознанию главной идеи: стесняться себя, своих увлечений, того, чем живешь, а тем более сбегать от собственных чувств, проблем губительно не только для человека, но и для

342 | его окружения. Результатом переосмысления жизни мальчика стал «Роман с читателем». Заглавие произведения главного героя совпадает с названием рассматриваемой повести. Поэтика заглавия является важным компонентом текста, оно предполагает несколько интерпретаций [2, с. 135], однако выбор начинающего писателя объясняется в последней главе. Мальчик, по имени Рома, пишет книгу, роман для настоящего понимающего читателя, который серьезно воспримет его мысли и переживания. Второе значение слова «роман» («любовные отношения между мужчиной и женщиной» – Словарь Ефремовой) и употребление предлога «с» вместо логичного «для» провокационно наталкивают на несколько иное толкование заглавия. Однако автор не подтверждает предположений неискушенных читателей-подростков. Авторская интерпретация данного значения подразумевает исключительно создание эмоциональной связи, идею совместного творчества, невозможного без искренности и поддержки. Таким образом, игра имени главного героя, выбранной формы повествования, а также причастности истинного читателя к созданию истории формируют и раскрывают смысл названия.

Повесть представляет собой произведение, написанное от лица главного героя. Композиционно оно делится на следующие части: авторский комментарий, жизнь главного героя в настоящем, вкрапления «истории с кнопкой», эпилог и послесловие. Комментарий «От автора» начинает повествование, поясняя факультативную роль коротких вступительных цитат перед каждой главой. Вопрос о том, можно ли их в полной мере назвать эпитафиями лежит в поле интертекстуальности. Книга «25 советов для тех, кто хочет добиться своего», на которую ссылается автор, вероятнее всего является художественным вымыслом, т.к. не имеет оригинального источника и авторства. Следовательно, обращение к исходному тексту, поиск объединяющей идеи становится невозможным. Диалогизирующая функция эпитафия (включение неавторской точки зрения) становится художественной [1, с. 63]. С помощью нее автор, от лица своего персонажа, поддерживает главную идею произведения: мотивация, движение к цели стать писателем. Однако содержательно эпитафии выполняют свою функцию: каждая цитата помогает раскрыть значение той или иной главы на пути главного героя к успеху. Например, эпитафия к четвертой главе произведения предвосхищает нахождение темы для собственного романа главного героя: «Смотри вокруг широко открытыми глазами. Иногда идеи появляются из чего-то неожиданного: увиденного, услышанного, понятого».

Организатором композиции выступает художественный образ главного героя. Он создается посредством внутреннего монолога, которым является большая часть произведения т.к. повествование ведется от первого лица, в формате глав романа начинающего писателя. Мальчик описывает свою школьную жизнь, разговоры с родителями, своих друзей, увлече-

ния, делится своими писательскими пробами. Все это и создает его яркий многогранный образ. Первое впечатление о главном герое складывается описанием испуганного его внешним видом первоклассника. Он почувствовал ненависть и агрессивность Ромы: волосы его поднялись дыбом от ужаса, он с трудом сдерживал слезы, но «глаз от моего лица так и не отвел». В каждом движении героя чувствуется вызов: он спорит с друзьями, что сможет сочинить стихотворение и выдать его за блоковское прямо на уроке. Сквозь напускное бунтарство проглядывает еще не раскрытый творческий потенциал. Не каждый подросток сможет смело импровизировать у доски, выдавая себя за всем известного поэта. Однако, ему неприятно и стыдно за свой поступок, он тут же признается учительнице. Рома – честный, но запутавшийся подросток. Новые друзья Ромы, Пух и Картон, дали кличку «Блок», а он предпочел бы другую – Уорделл, в честь любимого писателя. Увлечшись его историями про вампиров, Рома начал сочинять свои, в продолжение любимой серии книг. Он также хочет быть похожим на вампира Рассела, мрачного и жестокого героя, которому все удается легко, его не мучают угрызения совести. Идеализируя вымышленного злодея, мальчик ищет вдохновение в темном дворе-колодце, где играет скрипка и светятся загадочным зеленым светом окна. Однако для написания историй о кровавых убийствах он выбирает свой уютный уголок, собственную комнату. Это говорит о внутреннем противоречии. Одновременно он мечтает о беспринципной жизни вампира и стремится создать спокойную комфортную атмосферу в своем доме. Все же главный герой совершает множество поступков, не предполагая, что они могут навредить, ранит своими необдуманными и обдуманными словами маму, лучшего друга, пугает маленького Гришу. Как «настоящий» творец «жжет сердца людей» дотла. Этот надлом уравнивает его лучший друг – Тоша. Его можно назвать двойником главного героя. С самого начала осуждал шутку над учительницей, в отличие от сомнительной компании, Пуха и Картон: «Ты ей в душу плюнул. Сам что ли не понимаешь?» Однако он не отворачивается от друга, когда он сталкивается с новыми проблемами. Он тот человек, которому Рома доверяет, он его островок спокойствия: к нему можно обратиться за поддержкой и утешением, даже, сбегаая из дома, можно на него положиться. Несмотря на различия в характерах, друзей многое объединяет. У каждого есть творческое хобби. Однако увлечение Тоши не типично для мальчиков – он шьет одежду. Герой переживает по этому поводу, но продолжает заниматься тем, что ему нравится, но в тайне. На контрасте с тем, каким поддерживающим и верным другом является Тоша, мы наблюдаем, как некрасиво поступает начинающий писатель. Рома принимает решение писать о нем роман, не сообщив об этом другу. Хитро выведывает у Тоши подробности, интересуется целями и мечтами начинающего модельера,

344 | обманом добывает фотографии готовящейся коллекции в угоду читателям. Невозможно отрицать, что несмотря на искренний интерес к хобби друга, Рома преследовал собственную эгоистичную цель, собирая материал для публики. Сам Рома верно подмечает, что Тоша его «преданный» друг во всех смыслах: верный и обманутый.

Новые грани главного героя раскрываются в его взаимодействии с родителями. Как любой подросток, Рома чувствует себя отдельной самостоятельной личностью: он не нуждается в маминой заботе, требует соблюдения границ и уважения его мнения. Отчасти Ромин бунт оправдан: родители решили взять соседского мальчика Гришу к ним домой, пока его мама лежит в больнице. Роме кажется, что родители как всегда решают все сами, прислушиваясь к детям только на словах. При этом, когда они пытаются поговорить с ним, как с взрослым, мальчик ведет себя эгоистично, а суждения категоричны: «Я предлагаю выставить его из нашего дома. И жить как раньше». Так же, как и в большинстве случаев, кажется, что Рому мало заботят чувства других людей, он сосредоточен на собственных переживаниях и несправедливости к себе, и у этого есть причины.

Как уже было отмечено ранее повесть базируется на художественном образе Ромы Калюкина. В качестве композиционной связи автор использует прием ретроспекции, умело переплетая настоящее и прошлое, раскрывает причины поведения и состояния героев [2, с. 136]. Ольга Замятина оставляет для читателей «зацепки» – периодические упоминания «истории с кнопкой». Интрига писательницы раскрывается постепенно, чтобы бережно погрузить читателя в историю Ромы и всесторонне раскрыть персонажей. С первой страницы читатели погружаются в настоящую повседневность главного героя. Он ходит в школу и на плавание, не может найти общий язык с родителями, сочиняет истории про вампира Рассела. Тем, что связывает основное повествование с ретроспективным рассказом в рассказе, являются эпизоды с родителями и лучшим другом. Мама приняла решение на время взять соседского мальчика, а Рома с самого начала был яростно против идеи, чтобы в их доме «жил чужой». В первом эпизоде из прошлого раскрывается причина ненависти к детям главного героя. Меньше года назад в их семье произошла трагедия – младший брат Ромы умер прямо у него на глазах. Второй эпизод описывает то, как члены семьи переживали этот несчастный случай – каждый поодиночке. Из-за этого мальчик чувствовал себя оставленным, нелюбимым и виноватым. Следующий вставной эпизод о его новом увлечении, которое помогло ему пережить то сложное одинокое время, – чтения и писательства. Ему предшествует сцена поддерживающей беседы с другом Тошей, о котором герой решил написать свой первый роман. Последний вставной эпизод также связан с лучшим другом. В своем романе начинающий писатель раскрывает самые сокровенные тайны своего

друга и не находит смелости признаться ему в этом. Создается параллель с последним эпизодом из прошлого, в котором главный герой пытается искренне поговорить с папой о вине, которую испытывает, но терпит неудачу: отец отмахивается от серьезной темы. Каждый вставной эпизод «Из воспоминаний» позволяет почувствовать прямое отражение произошедших событий в настоящем.

Важнейшую роль в произведении играет тема учителя. Кажущаяся, еле заметной, она проходит через все повествование и практически двигает сюжет. Все началось с некрасивой шутки над учительницей. «Поняла, наверное, что мне нужна помощь, не побоялась уронить свой авторитет перед классом» – к такому выводу приходит Рома Калюкин и пишет об этом в послесловии к своему роману. Что же сделала учительница? Под незатейливым ником АноНим начала вдумчиво комментировать истории, сочиненные учеником, обращая внимания на удачные писательские находки и давая ценные советы. Именно для такого читателя Рома готов писать и раскрывать свой талант. Именно Манки, так прозвали ее школьники за оттопыренные уши и излишнюю эмоциональность, вдохновила Рому написать что-то свое. Благодаря Анне Геннадьевне, Рома нашел в себе силы поговорить с родителями, снова обрел гармонию. Как взрослый человек и педагог она сумела подобрать правильный подход к ребенку, помочь ему справиться с внутренними проблемами, стать честнее, смелее и, как следствие, счастливее.

На протяжении повести герой взрослеет и становится, наконец, готов поделиться тем, что его тревожило так долго. Главная идея произведения – рано или поздно ты сможешь признать себя и свои тревоги и получить необходимое эмоциональное облегчение, которое возможно, только если ты искренен. Только после примирения с прошлым возможно движение вперед к своей цели.

Литература

1. Замятина О. Роман с читателем. М.: Стрекоза, 2022. 144 с.
2. Лунькова Л.Н. Интертекстуальные свойства эпиграфа в тексте оригинала и тексте перевода [Электронный ресурс] // Русистика. 2011. № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-svoystva-epigrafa-v-tekste-originala-i-tekste-perevoda> (дата обращения: 19.02.2023).
3. Петривняя Е.К., Июльская Е.Г. Интегральная поэтика в системе профессиональной подготовки учителя литературы // Сборник научных статей по итогам III Всероссийской научно-практической конференции «Подготовка учителя русского языка и литературы в системе вузовского образования: проблемы и перспективы». М.: РАО, Центр русского языка и славистики, 2017. С. 134–137.

**POETICS OF THE MODERN STORY BY OLGA ZAMYATINA
«ROMAN WITH A READER»**

The paper analyzes Olga Zamyatina's story "Roman with a reader", using the method of integral poetics as a way of scientific interpretation of literary texts. An exploratory reading of a modern juvenile story, considering the ideological-thematic and plot-compositional levels, artistic means of creating an image, makes it possible to reveal the deep moral and aesthetic content of the work.

Keywords: modern juvenile literature, Olga Zamyatina. Roman with a reader, poetics of the title, composition, artistic image.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЭСКИМОСОВ В ПОЭТИКЕ ПОВЕСТИ Е. В. РУДАШЕВСКОГО «ПОЖИРАТЕЛЬ ИЩЕТ БЕЛУЮ СОВУ»

В фокусе настоящего исследования – мифологические представления эскимосов и их художественная интерпретация в поэтике повести Е. В. Рудашевского «Пожиратель ищет белую сову».

Ключевые слова: современная детская литература, Рудашевский, Пожиратель ищет белую сову, мифологические представления эскимосов.

Евгений Всеволодович Рудашевский – российский писатель и путешественник, автор таких детских книг, действия которых происходят в труднодоступных местах: «Здравствуй, брат мой Бзоу!» и «Пожиратель ищет Белую сову», цикла приключенческой литературы: «Солонго», «Тайна пропавшей экспедиции», «Город Солнца», серии научно-познавательных книг для детей, посвященных выживанию в дикой природе – «Экстремальный пикник».

В 2022 году повесть автора «Пожиратель ищет белую сову» стала лауреатом литературной премии «Книгуру», которая была учреждена в 2010 году Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям и Центром поддержки отечественной словесности.

У повести два эпитафия. Один эпитаф из «Снежного странника» Фарли Моуэта: «Ночью она покинула стоянку. Мы больше не произносили ее имени – никто не должен упоминать имени человека, ушедшего на поиски Снежного странника». Второй – из «Нунивака» Юрия Рытхэу: «Змея среди скал, вверх вела тропка. Она то скрывалась среди каменных нагромождений, то лепилась тонким карнизом над крутизной. Тропа предков» [1, с. 3].

Данные произведения не просто так были выбраны в качестве эпитафов. На автора повлияли работы Фарли Моуэта, посвященные канадским эскимосам-иннуитам. Именно после его работ Е. В. Рудашевский заинтересовался российскими юпикскими эскимосами, которые несмотря на свою немногочисленность смогли сохранить предания из своей многовековой истории, часть которых прозвучала на страницах повести.

Анипа – главная героиня произведения. Она со своей семьей (мамой Канульга, папой Утатаун и с младшим братом Матыхлюк) живет там, где

348 | страшный холод – а именно в стойбище Нунавак, находящегося в тундре. Они – береговое племя, называющее себя аглюхтумит. Но спокойно жить им мешает существование пожирателей (тугныгаков), которые создают угрозу для семьи Анипы, для нее самой и для ее соплеменников.

Пожиратели насыщаются прожитыми событиями, потому что у них нет своей памяти. Издалека их легко перепутать с медведями, росомахами, оленными людьми. Для детей, знакомых с серией романов о Гарри Поттере Дж.К.Роулинг, образ пожирателей будет легко воспринимаем. Возможно построить параллель и заметить схожие черты, что они – дементоры, высасывающие души жертв.

Подробно описан Е.В.Рудашевским быт, уделено внимание повседневной деятельности героев произведения. Дети помогают родителям в хозяйстве. Мальчики ходят с мужчинами на охоту. Девочки – на женскую охоту: собирают ягоды и травы. У женщин племени присутствуют стандарты красоты: традиция делания татуировок на лицах (на примере истории главной героини Анипы, которая видела в своих черных полосках красоту и становление себя как женщины, и истории Укуны из соседней землянки). Племя использует нерпичий жир в повседневной жизни, делает поплавки. Дети не против поедания спрятанных заранее рыбьих голов и пучков водорослей во время сбора корешков в тундре. В качестве обряда излечения от болезней называется переступление через кишки щенка. У племени присутствуют празднества, во время которых развлечением является подбрасывание друг друга на моржовой шкуре. Автор опирался на работы исследователей, которые посвятили себя изучению и описанию быта и культуры эскимосов-юпиков. По словам Е.В. Рудашевского, землянки, где живут главные герои нигде подробно не описаны, поэтому на основе археологических материалов писатель восстанавливал образ землянок немногочисленного народа.

У детей тоже есть свои мечты. Это заметно в момент, когда Анипа решила, что придет конец. «Неужели им никогда не попробовать китовой кожи? Не напиток ягодной воды, смешанной с кровью молодого моржа? Не вдохнуть морской запах сайки, сваренной с тюленьим жиром?» [1, с. 40]. Девочка с раннего возраста мечтала быть хорошей женой и отличной хозяйкой, уметь обрабатывать шкуры и варить мясо. Основные жизненные ориентиры героини связаны с мировоззренческими ценностями ее народа: спать в теплом месте, сытно есть и пригласить свободную душу в этот мир – родить ребенка.

Главной особенностью героев произведения является мифологическое представление о мире. Так, Анипа во время прогулки с братом извиняется перед неким хозяином – духом предгорья, сделав ему подношение в виде трех бусин и белого птичьего клюва. Мифологическим мышлением характеризуются и люди. Например, рассказчик раскрывает секрет, почему мама главной героини Канульга всегда очень долго

реагирует и отвечает. В один день гнусная старуха из оленных людей съела мозги Канульги и сейчас у Канульги благодаря помощи старика Айвыхака мозги собаки.

Анита рассказывает младшему брату Матыхлюку сказки, которыми у нее получается переключать его детское внимание. Сказки построены на том, как одно животное обманывает другое животное. Так, лиса обманывает медведя, говоря ему, что часто охотится, вспаривая себе брюхо. Или сестра рассказывает сказку про лису, которая вымокла, развесила свою шкурку и глазки сушится и не смогла потом найти свою одежду, так как птица унесла ее глаза.

Мифологическое сознание отражено и в представлении о смерти у персонажей. Герои верят в перерождение и связь с предками через сны. Так, главная героиня Анипа была названа в честь бабушки, которая явилась во сне отца девочки, чтобы попросить назвать младенца своим именем для перерождения. Или, например, сама Анипа надеялась, что брат матери мертв, веря, что лучше умереть и переродиться, чем превратиться в червеца. «Червецы не помнят родства, забывают собственное имя, в звучании которого раньше оживали их дальние предки. Они лишь в остервенении мечутся по тундре в надежде раздобыть человеческий мозг» [1, с. 41].

Особые отношения героев книги с природой и погодой. Они уважительно относятся к своему краю, словно слушают его и никак не вмешиваются. Например, в повести присутствует момент, в который Матыхлюк знакомился утром с погодой, наблюдая за полетом птиц и движением облаков. Вернувшись, он рассказал отцу «о запахе и направлении ветра, о цвете перьев и высоте полета гребенушек, о том, куда летели глупыши, какие они издавали звуки и в каком положении держали крылья.» [1, с. 29]. Вера в одушевленность природы является анимистическим представлением о мире и традиционно присутствует у таких малочисленных народов, как эскимосы.

Благодаря мифологическому мышлению, а именно связи с традициями своих предков, на протяжении всего произведения главная героиня не чувствует себя одинокой. Присутствие своей умершей бабушки, которую тоже звали Анипой, ощущается девочкой, как и дух Белой совы.

Е.В. Рудашевский показывает и особенности в отношениях между мужчиной и женщиной у аглютугмитов. Они имеют субординационные черты. Например, мама Анипы Канульга полюбила своего мужа, лишь, когда признала его за мужчину, увидев от него проявление настойчивости. Или, когда Анипа винила себя, веря в то, что муж молчит, потому что недоволен ею.

Автором была проделана стилистическая работа по исключению современной метафоричности. Е. В. Рудашевский намеренно не использовал в повести слова, которые имеют сему рыночных отношений и торговли. Например, такие как, «ценно» и «стоит». Так как в быту эскимосов отсутствует коммерческая деятельность в целом.

Изображение времени в повести Рудашевского отражает мифологическое сознание эскимосов: месяцы не имеют традиционных для современного человека названий. Наименования месяцев связаны с каким-то важным, повторяющемся из года в год событием в мире природы: месяц ранних птиц, месяц береговых лежбищ морского зайца. По «Острову метелей» Г. А. Ушакова можно определить какой именно месяц является каким: месяц ухода из гнезд молодых кайр – сентябрь, месяц вскрытия рек – июнь [2, с. 56].

Привлекают внимание самобытные изобразительно-выразительные средства языка в повести «Пожиратель ищет Белую сову». Все сравнения Е. В. Рудашевским построены на основе быта народа и взаимодействия их с флорой и фауной. Например: «Тулхи, как в бубен, ударял себя кулаком в грудь, в пляске показывал храбрость» [1, с. 26]. Автор описал волнующуюся Аниту как беззубого моржонка, заприметившего косаток «и больше напуганным хлопотами взрослых, чем приближением хищников, о безжалостности которых он знает только понаслышке» [1, с. 43]. Высасывание души пожирателями сравнивает с тем, как дети высасывают гущину из нерпичьих глазок.

В повести большое значение уделено фауне и флоре края, так как она имеет большое значение для жизни героев повести. В произведении присутствуют названия ягод (морошка), растений (белокопытник). Из собранного на женской охоте дети готовят ягодную толкушу, заквашенную в крови. Упоминаются животные и птицы: нерпы; кайры, глупыши и гребенушки. Часть названий представителей фауны имеют региональный характер: упа и евражки.

Антропонимы, характерные для края тундры, у героев повести: Анипа – Белая сова – главная героиня. Матыхлюк – Черный ворон – брат. Стулык – бабушка. Илютак – муж. Старик Айвыхак – знающий предания о дальних краях и поэтому являющейся авторитетом. Тулхи – друг Матыхлюка из соседней землянки. Утатаун – папа Анипы. Канульга – мама Анипы. Амкау – брат мамы. Акива – папа Тулхи. Нанук – дочь Айвыхака. Кавита – бабушка.

Особенностью повести является и наличие «говорящих» топонимов: Звонкий ручей, Поминальный холм, скала Вороний клюв, Черная гора, Евражья поляна, Каменистый ручей, Ворчливый ручей, Прячущиеся озера, Смотровой гребень. В реальной жизни имеет аналог Китовый ход – Китовую аллею. Автор целенаправленно не использует слово аллея, потому что оно является заимствованным.

Название «Пожиратель ищет белую сову» интригует и не раскрывает секрета до самого конца. Тайна, которую придется разгадать читателям – кто такие пожиратели. Остается лишь догадывать догадки, что именно происходит. Не просто так подобрано такое «грубое» слово – пожиратели, которое, возможно, первоначально кажется неподходящим для детской литературы. Анипа и Матыхлюк никогда не встречали своих врагов и только под конец книги они узнают правду. Благодаря тому, что в конце повести выясняется

правда – появляется герой, который рассказывает о всем, что происходит за Черной горой, за которую никогда нельзя было ходить младшему поколению аглютугмитов. Дети с трудом принимают правду, считая иной мир за Черной горой – бездонной ямой черных снов. В книге поднимается не просто тема взаимоотношений человека с природой, а тема сопротивления мифологического сознания новому цивилизованному миру.

Для детей Евгений Рудашевский может стать проводником в мир народов российского Дальнего Востока и художественно переосмыслить тайны и загадки мифологических преданий юпикских эскимосов. Захватывающий сюжет, глубокие рассуждения о взрослении и восприятии мира, сочетание исторических фактов, пугающих сказок, мистики и приключений – вот что делает эту книгу по-настоящему интересной и увлекательной. Данная книга предназначена для детей старшего школьного возраста (12+).

Литература

1. Рудашевский Е.В. Пожиратель ищет Белую сову. – М.: КомпасГид, 2023. – 256 с.
2. Ушаков Г.А. – Остров метелей. Л.: Гидрометеиздат, 1972. – 97 с.

V. A. Ivanova

E. V. RUDASHEVSKY «THE DEVOURER IS LOOKING FOR A WHITE OWL»

The research is focused on the mythological representation of Inuit and their artistic interpretation in the poetics of the story by E. V. Rudashevsky «The Devourer is looking for a white owl».

Keywords: modern children's literature, Rudashevsky, the Devourer is looking for a white owl, mythological representation of Inuit.

**ПУТИ ПРАКТИЧЕСКОЙ
РЕАЛИЗАЦИИ
“КОНЦЕПЦИИ ДУХОВНО-
НРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ
И ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ
ГРАЖДАНИНА РОССИИ”**

КТО СКАЗАЛ ПРАВДУ?

Статья посвящена осмыслению темы правды в маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».

Ключевые слова: маленькая трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери», правда.

Однажды ко мне обратились с таким вопросом: «В маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкин устами героя восклицает «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше!». С точки зрения обычного человека, эта фраза – квинтэссенция атеизма. Получается, что правды нет не только в повседневной земной жизни, но и в грядущей – у Бога. Звучит парадоксально, но Пушкин, возможно, прав – «правды нет и выше», ведь высший Судья судит не только по правде, но и по любви и милости. Выше правды и справедливости – милость и любовь. Милость торжествует над судом. Поэтому правды нет и выше... Можно ли согласиться с таким выводом?»

Мой ответ таков. Скорее уж, не квинтэссенция, «пятая сущность», нечто неосязаемое и скрытое от глаза, а просто эссенция, явное отвержение правды одним широким мазком кисти (или взмахом метлы)... Вероятно, атеист откажется это признать – но я-то не атеист, и буду рад обсудить такой тезис с любым желающим атеистом. А мы пока займемся правдой.

Русский язык – подобно языкам всех народов мира – имеет свою особую мудрость, свои неповторимые жемчужины отражения необъятной вселенной, видимой и невидимой, в звуках речи и буквах. Слово *правда* – одна из таких жемчужин. Хотят того атеисты, или не хотят, как и сотни других ключевых слов, сопряжено оно со Священным Писанием, где ему соответствуют производные от греческого слова *δίκη*. Смысл его в языке был юридическим; так даже именовалась богиня правосудия и возмездия в греческом пантеоне. И *Русская Правда*, письменный памятник XI–XIII вв., – не что иное, как юридический кодекс того времени.

Язык, однако, живет своими законами, сродни законам человеческой жизни, и родственное слово *δικαιοσύνη*, прямой прототип *правды*, несет смысл как *справедливости*, так и *праведности*, *добродетели*.

А дальше происходит удивительная вещь! В русском языке выдвигается вперед совершенно иное значение: *истина*. И когда спрашивают: «Ваш отец серьезно болен, это правда?», то не имеет в виду ни юриспруденции, ни нравственных норм.

Итак, *справедливость, добро, истина* – все в одном слове! Таково наследие нашего языка, запечатленное нашим сознанием, личным и коллективным, бытовым и религиозным, литературой и жизнью. И как же не отвергнуть ее тем, кто отвергает Господа Бога?

Владислав Ходасевич, совесть эпохи, цитирует куда более заметную и знаменитую фигуру той же эпохи: *«Я искреннейше и непоколебимо ненавижу правду»* (Максим Горький // Некрополь).

Достоевский нужен нам не только к не так давно отмеченному двухсот-летнему юбилею. Открываем «Бесов», самый яркий и пронзительный из его романов. Верховенский-старший авторитетно заявляет: *«...Настоящая правда всегда неправдоподобна, знаете ли вы это? Чтобы сделать правду правдоподобнее, нужно непременно подмешать к ней лжи»*. А его отпрыск, оттиск с революционера Нечаева, убеждает Ставрогина возглавить мятеж: *«Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его. О, какую легенду можно пустить!.. Главное, легенду! Вы их победите, взглянете и победите. Новую правду несет и скрывается...»*.

Теперь легко заметить, что Божия милость и любовь неотделимы от правды, как неотделима Божественная природа Христа от человеческой. Пока есть правда, *истинная правда*, бесы бессильны.

...Возвращаемся к началу. *«Нет правды на земле. Но правды нет и выше»*, – Кто это сказал? Пушкин? Боже избави! Это Сальери, хладнокровный, бестрепетный убийца, по накалу зла вполне под стать Верховенскому-младшему, олицетворение зависти, порока не просто ужасного, но в прямом смысле антихристового: *«...Когда собрались они, сказал им Пилат: кого хотите, чтобы я отпустил вам: Варавву, или Иисуса, называемого Христом? ибо знал, что предали Его из зависти»* (Мф.27:17–18).

Так чего же еще от него можно ждать в части правды?

Литература

1. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/> (дата обращения: 15.05.2022).
2. Encyclopædia Britannica [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.britannica.com/> (дата обращения: 15.05.2022).

Hieromonk Macarius (Markish)

WHO TOLD THE TRUTH?

The article is devoted to understanding the theme of truth in the little tragedy by A. S. Pushkin «Mozart and Salieri».

Keywords: little tragedy by A.S. Pushkin «Mozart and Salieri».

«ПТИЧКА» А. С. ПУШКИНА КАК БЛАГОВЕЩЕНСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

В статье содержится ряд аргументов по пользе того, что «Птичка» А. С. Пушкина – благовещенское, а не пасхальное стихотворение.

Ключевые слова: «Птичка» А. С. Пушкина, Благовещение.

Широко известно утверждение архимандрита Иова Гумерова, что «Птичка» Пушкина – это пасхальное, а не благовещенское стихотворение [11]. Попробуем поразмышлять на данную тему и, возможно, даже в чем-то не согласиться с ее глубоко уважаемым нами автором.

В качестве основного доказательства тому, что «Птичка» является пасхальным стихотворением, в статье архимандрита Иова Гумерова приводится написанное 13 мая 1823 года письмо А.С. Пушкина к Н.И. Гнедичу, в котором посылаемое адресату новое стихотворение поэт предваряет словами о русском пасхальном обычае [7: 575]. Мы же рискнем предположить, что в данном письме содержится описка либо ошибочное утверждение «солнца русской поэзии» и постараемся привести аргументы в пользу этого предположения.

Почти каждый двоечник знает, что Пушкин – это «наше все» [2: 157–203]. А уже тем более это знает почти каждый недвоечник. И почему-то почти все двоечники и недвоечники считают, что Пушкин очень хорошо разбирался в основах православной вере (наверное, потому что в его стихотворениях есть много тем, так или иначе связанных с христианством).

Но давайте обратимся к цитате из книги М.М. Дунаева «Православие и русская литература».

«Поэт и критик Аполлон Григорьев проговорился однажды, что «Пушкин – это наше все» – и мы с тех пор горделиво вторим тому, забывая: все – не только слава, гений, душевный подъем, поэтический восторг, полнота эмоций, стремление к свету, постижение истины, идеал гармонического восприятия мира, но и – падения, ошибки, тяжкая греховность, трагическое ощущение безысходности бытия, утрата смысла жизни, тяжкая внутренняя борьба и нередкие поражения в ней» [3: 170].

Вопросы веры были для поэта, безусловно, ключевыми. Но можем ли мы назвать Александра Сергеевича воцерковленным человеком? Вероятнее всего, – нет.

Многие члены семьи поэта, их близкое окружение, многие лицейские преподаватели Пушкина – идейные наследники Просвещения, основанного, как известно, в первую очередь, совсем не на христианских идеалах.

356 | Образование и воспитание Пушкина можно охарактеризовать, скорее, как светское западноевропейское.

Православные же народные традиции для поэта – это, скорее, родной фольклор, который тогда было модно изучать и в Европе, и в России.

Сам же поэт знал и народные традиции, и православие не очень хорошо. Приведем пример, который, кстати, не отмечен ни в одном из известных нам литературоведческих источников.

В «Евгении Онегине» о семье Лариных, в частности, говорится:

В день Троицын, когда народ,
Зевая, слушает молебен,
Умильно на пучок зари
Они роняли слезки три.

Пушкин не знал, что на Троицу плачут о своих грехах не во время **молебна**, а во время **великой вечерни**, которая в этот день начинается сразу же после Божественной Литургии! [10] Цит. по богослужебным указаниям: «По сложившейся давней богослужебной практике Русской Церкви, сразу по отпусе Литургии царские врата и завеса закрываются, и совершается великая вечерня, предваряемая 9-м часом» [9].

Еще один пример. Ларины, которые причащаются два раза в год («Два раза в год они говели», т.е. готовились к Причастию) для поэта – хранители привычек «миллой старины». Для Пушкина и его современников причащаться два раза в год – слишком часто.

То, что русские дворяне в начале XIX века в большинстве своем не были по-настоящему воцерковленными, – общеизвестно. Поэтому можно с уверенностью предположить, что Пушкин не помнил как следует, в какой весенний церковный праздник принято отпускать птичек на волю.

Но зато указания на то, что этот обычай – благовещенский, есть у авторитетных авторов, например, в сборнике «Пословицы русского народа» В.И. Даля [6: 343], а также в «Литературных путешествиях» С.В. Максимова [4: 298].

На Пасху действительно была традиция всячески благодетельствовать узникам (она сохраняется и сейчас, например, в 2018 году Святейший Патриарх Кирилл посетил на Пасху одну из московских тюрем [5]). Но благодетельствовать принято узникам-людям, а не птичкам!

У людей, которые празднуют Светлое Христово Воскресенье, очень много пасхальных традиций: куличи, яйца, пасхи, особая одежда, гости, поздравления, дела милосердия, колокольные звоны. Если в этот день еще и выпускать птиц – это будет уже избыточно даже для торжественного празднования Праздника Праздников!

Кроме того, выпущенные на Благовещение (7 апреля по новому стилю) птички успевают найти пару и свить гнезда. А вот если их держать в неволе до Пасхи (притом, что самая поздняя возможная дата празднования Воскресения Христова – 8 мая по новому стилю [8]), возможно, что и нет.

Выше упомянутый С.В. Максимов писал о том, что традиция выпускать на Благовещение птичек более городская, чем деревенская. И все же приведем некоторые факты, связанные с крестьянской традицией ловить и выпускать на свободу птиц. Не только в XIX веке, но, по свидетельству наших современников, даже в уже в 50–60х гг. XX века в русских деревнях птичек часто ловили для того, чтобы позабавить детей, у которых практически не было игрушек. И не только игрушек! Не у каждого ребенка даже в 50–60 гг. XX века были теплая одежда и обувь для прогулок на улице. Поэтому в сугробах делались специальные ловушки (в некоторых местностях называемые привадами). Пойманные птички предназначались для того, чтобы немного позабавить сидящих дома малышей. Кстати, пернатых узниц чаще всего вскоре отпускали, не дожидаясь Благовещения, хотя бы потому, что в домах не было достаточно места, чтобы держать для забавы птиц.

Итак, из всего сказанного выше, можно сделать вывод – «Птичка» А.С. Пушкина – благовещенское, а не пасхальное стихотворение.

Завершая статью, дополним ее словами об идейном смысле стихотворения «Птичка».

Во многих произведениях Пушкина этого периода лирический герой – узник. Часто и себя находящийся в то время в ссылке поэт позиционирует именно так. Но это, в определенной степени, романтический образ. В частности, «Птичка» была написана в 1823 году в Кишиневе, где Пушкин свободно перемещался по городу, а также общался со многими интересными высококультурными людьми.

К образу узника поэт, как известно, будет прибегать и в период жизни в Михайловском. Тогда, например, он напишет обо всем известной «ветхой лачужке» (которая на самом деле была прекрасной усадьбой с обслуживавшими поэта крепостными), но такова дань автора традициям романтизма.

Но высокое дарование Пушкина проявляется в том, что, опираясь даже на традиционные литературные образы, он обращается к вечным истинам.

Так, в «Птичке» тема личной несвободы тесно связана с размышлениями, наполняющими финал стихотворения высоким духовно-нравственным пафосом.

Я стал доступен утешенью;
 За что на Бога мне роптать,
 Когда хоть одному творенью
 Я мог свободу даровать!

Смысл этих слов заключается в том, что даже человек, находящийся в тяжелой жизненной ситуации, может творить добро и совершать дела милосердия.

Таким образом, стихотворение «Птичка» – один из ярких образцов «леющей души гуманности» [1] А.С. Пушкина.

Литература

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. – М.: Художественная литература, 1985. – 560 с.
2. Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая. Пушкин. – Грибоедов. – Гоголь. – Лермонтов // Литературная критика [сост., вступ. статья, с. 3–39 и примеч. Б. Ф. Егорова]. – Москва: Художественная литература, 1967. – 631 с.
3. Дунаев М.М. Православие и русская литература: Учебное пособие для студентов духовных академий и семинарий. В. 5 ч. Часть I. – М.: Христианская литература, 1996. – 320 с.
4. Максимов С.В. Литературные путешествия – М.: Современник, 1986. – 415 с.
5. Посещение Святейшим Патриархом Кириллом Бутырской тюрьмы в праздник Пасхи [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5176648.html>
6. Пословицы русского народа: сборник В.И. Даля. В 2-х т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. – 447 с.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 2 т. Т. 2. – М.: Классика, 1999. – 912 с.
8. Руководство к Пасхалии. – Воронеж: Град Китеж, 1991. – 64 с.
9. <http://www.patriarchia.ru/bu/2022-06-12/#txt7>
10. https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/tipikon/50
11. <https://pravoslavie.ru/7087.html>

D. N. Korobeinik

«BIRD» BY PUSHKIN AS AN ANNUNCIATION POEM

The article contains a number of arguments in favor of the fact that A.S. Pushkin is an Annunciation, not an Easter poem.

Keywords: A.S. Pushkin «Bird», Annunciation.

*преподаватель богословских дисциплин Никольского Шостьенского
ставропигиального женского монастыря
Рязанская область, Касимовский район, с. Шостье
ioanna.sizikova@gmail.com*

ОПЫТ РАБОТЫ ВОСКРЕСНОЙ ШКОЛЫ ПРИ НИКОЛЬСКОМ ЖЕНСКОМ СТАВРОПИГИАЛЬНОМ МОНАСТЫРЕ В СЕЛЕ ШОСТЬЕ

В статье описан опыт работы воскресной школы при Никольском женском ставропигиальном монастыре в селе Шостье.

Ключевые слова: воскресная школа, совершенствование ценностно-смысловой сферы личности.

Главная задача образования подрастающего поколения – это духовно-нравственное воспитание. Тем, кому Господь доверил детские души, нужно не только хорошо изучить наше богатое историческое прошлое, но и искать новые формы и методы работы с детьми в условиях современности.

Надо признать, что многое изменилось в наше время, но самые большие изменения происходят в сознании человека. Век электроники и интернета изменил формы общения. Дефицит любви и доверия, искренности и простоты становится в наше время реальностью и не может не отразиться на формировании личности человека. Наши дети нуждаются в общении и совместном доброделании. Поэтому задача воскресных школ – не только получение знаний, но и любое совместное дело, которое приближает личность ко Христу, к осознанию своей ответственности за себя и за других, за окружающий мир.

Итак, первая задача воскресной школы – неформальное общение, достигающее доверия и любви друг к другу. Вторая задача – активизация детей к желанию совместного доброделания, в первую очередь бескорыстного, основанного на одной вере, на любимых традициях. Это важная воспитательная задача педагога или инока, несущего послушание в воскресной школе.

Быть вместе должно быть интересно. Надо уметь дружить, помогать друг другу, не соперничать и не завидовать. Таков евангельский человек. Будущие жители Небесного Царствия должны на деле достигать заповедей Блаженств.

При Шостьенском Никольском монастыре вот уже на протяжении ряда лет работает воскресная школа «Никольская застава». Никольская – потому что святитель Николай является покровителем и молитвенником за наш монастырь. А вот почему застава? Заставами на Руси назывались пограничные опорные крепости, в которых стражу несли самые опытные воины, т.к. отразить нападение врага нужно было быть готовым в любое время дня и ночи. Кстати, святой Илья Муромец служил именно на такой заставе. Вот и мы стараемся сделать так, чтобы воскресная школа для детей стала такой некоей опорой, которая охраняет то, что нам дорого, от давления ложных ценностей современного мира. В воскресной школе наряду с Законом Божиим, мы стараемся рассказать детям о традициях и культуре наших предков, обязательно вспоминаем богатырей с их бескорытием, добротой, любовью к Родине. Отдельно изучаем быт и традиции Древней Руси. Задача «Никольской заставы» – создать творческую, неформальную атмосферу в группах, где дети могли бы больше узнать о православии, научились бы любить и гордиться своей историей и культурой.

Дети в нашей воскресной школе делятся по возрасту на 4 возрастные группы, начиная от первоклашек и заканчивая подростками, которые посещают так называемый «Исторический чай». Занятия с детьми проводят, в основном, сестры монастыря, но также мы приглашаем в гости священников. Так, частым гостем наших занятий бывает священник Касимовской епархии о. Димитрий Ульяшин. Занятия мы стараемся проводить в игровой форме, особое внимание уделяется творческим способностям детей, прививаются навыки умения работать в группе. Например, средняя и младшая группа вместе изучали устройство русской избы, познакомились с берестяными новгородскими грамотами и мальчиком Анфимом, попробовали сами написать послание на бересте, которое адресовали археологам XXII века. Клад с берестяным посланием был зарыт во дворе воскресной школы, а его местонахождение обозначено на специальной карте. В каждой группе существует свой юный летописец. Для старших ребят обязательно организуются поездки по святым и историческим местам России. Для младших детей проводятся походы в лес, военно-спортивные игры. Силами воскресной школы ставятся спектакли для села и школы.

В настоящее время «Никольская застава» ютится в двух небольших комнатах. На балансе монастыря находится здание старой школы, в которой возможно будет разместить не только классы, но также актовый зал, сцену, а также отдельные классы для занятия музыкой, танцами, рукоделием, создать свой сельский центр детского творчества. В настоящее время монастырю удалось перекрыть крышу, чтобы предотвратить дальнейшее разрушение, но зданию требуется длительный капитальный ремонт, прежде чем там получат возможность заниматься дети. Монастырь просит оказать посильную помощь в деле восстановления.

Литература

1. Коробейник Д.Н. Комплексная программа для центров дополнительного образования при православных храмах «Основы русской духовной культуры»// Духовно-нравственное воспитание детей дошкольного и школьного возраста. Сборник программ. – М.: Отдел религиозного образования и катехизации города Москвы. – Этносфера. – 2017. – С. 34–55.

Nun John (Sizikova)

WORK EXPERIENCE OF THE SUNDAY SCHOOL AT NIKOLSKY STAUROPEGIAL CONVENIENCE FOR WOMEN IN THE VILLAGE OF SHOSTIE

The article describes the experience of the Sunday school at the St. Nicholas Convent in the village of Shostye.

Keywords: Sunday school, improvement of the value-semantic sphere of personality.

ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ И ОБРАЗА РУССКОГО БОГАТЫРЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. КРОНГАУЗА И М. БУРАС «ВЫШЕ НЕКУДА! НОВОГОДНЯЯ СКАЗКА»)

Когда мы произносим слово «русская народная сказка», перед нами возникает мир детства, волшебства и тайны. Сказка – часть нашей культуры, часть национального самосознания. А на образах русских богатырей с детства воспитывается восприятие защитника Отечества. Жива ли сказка сегодня? Каким предстает русский богатырь в наше время? Разобраться в этом можно, лишь обратившись к произведениям писателей XXI века.

Ключевые слова: сказка, фольклор, богатырь, трансформация.

Сказка – один из основных видов устного народного творчества, художественное повествование фантастического, приключенческого или бытового характера.

Нравственная основа большинства сказок – победа добра над злом. Русские народные сказки – это клад мудрости, благодаря им можно освоить множество важных уроков. Вспоминая общеизвестных героев и то, что они своим примером показывают, что можно отказаться от какого-то блага в пользу добрых поступков: Емеля отпустил щуку, старик – золотую рыбку, а Иван – златогривую кобылицу. И, тем не менее, эти герои были вознаграждены позже. Противоположно им, отрицательные персонажи остаются у «разбитого корыта» и получают по заслугам.

Вспоминая жанр «былина» о храбрых богатырях, следует сказать, что они учат школьников любить и уважать свой многонациональный народ, свою большую и малую Родину, а также учит преодолевать препятствия и жизненные невзгоды. А в споре героя со злодеем виднеется торжество добра и наказание зла.

Сказка учит любить труд и понимать его, как важный вид деятельности. Недаром «Без труда не выловишь и рыбку из пруда». Труд и деятельность во благо противопоставлена в русских сказках эгоизму, жадности, праздности, лени.

Во многих сказках замечается мотив взаимопомощи и дружбы. Некоторые русские сказки, провозглашающие необходимость труда, заканчиваются приказкой: «Тут на радостях все они вместе в пляс-то и пустились...».

В сказке раскрываются и другие нравственные ценности народа: доброта, милость к слабому, которые торжествуют над эгоизмом и гордыней, проявляясь в жертвенности: отдать последнее и отдать свою жизнь; страдание как мотив добродетели; победа силы духовной над силой физической.

Отображение этих ценностей делает сказку важным элементом нравственного воспитания. Русско-народная сказка передает основные моральные и этические нормы, воспитывает человека с национальным характером, передавая через образы культурный код и житейскую мудрость целого поколения.

Важным моментом является то, что жанр сказки не устаревает, а трансформируется и переосмысливается.

Максим Анисимович Кронгауз и Мария Михайловна Бурас – российские лингвисты. Их «Новогодняя сказка» – про события, которые происходят сейчас, в одном из обыкновенных городских домов, но если заглянуть во внутрь, то окажется, что рядом с обычной (на первый взгляд) семьей живут «вечные персонажи»: Василиса, Баба Яга, Русалка, Змей Горыныч, Илья Муромец и т.д. Однажды под Новый год с елки пропадают старые игрушки, а мальчики Петя и Ося решают найти их и разгадать загадки собственного дома.

Авторы апеллируют к детскому читательскому опыту, отказываясь от подробного описания действий указанных персонажей. Имя сказочного героя становится здесь знаком, за которым «прочитываются» известные с детства сюжеты и ситуации [1, с. 34].

Однако в этот «сказочный» мир, населенный знакомыми героями, привнесены элементы действительности XXI века: Нинель Филипповна выкручивала лампочку и засовывала к себе в карман; но при этом была вся «заваленная» компьютерами, ноутбуками и прочими гаджетами и девайсами.

По сравнению со сказочной моделью в произведении происходит внешняя трансформация образов сказочных героев: Русалка из «красивой девушки с длинными зелеными, черными или русыми волосами и голубыми глазами» трансформировалась в Жанну «в красивом зеленом платье», «Рыжие волосы ее были накручены на бигуди и сверху прикрыты косынкой», «Длинное зеленое платье доставало прям для пола», «Она ласковая и красивая»; Баба Яга из «костяной ноги» в женщину с огромным крючковатым носом с большой бородавкой и темно-фиолетовыми крашеными волосами; Кощей теперь просто «высокий худой бородатый старик», а Василиса все такая же красивая, но уже «женщина с длинной косой, в джинсах и ковбойке [2, с. 89, 96, 140].

Кроме того, в произведении встречаются всеми знакомые герои былии: Соловей-разбойник – Программист Жора, Илья Муромец – Программист Илья. Остановимся подробнее на образе «богатыря». Как известно, богатыри

364 | олицетворяют мужество, готовность защищать свою Родину и всепобеждающую силу добра.

Конечно, богатырь Иван представлен как положительный персонаж, но его фигура сознательно написана просто, буднично, с долей иронии. Тем самым, отражается отказ от эпического понимания значения русского богатыря, трансформируется его образ в нелицеприятный. Может быть, авторы хотели так показать деградацию мужественности и защитника. В современном формате «богатырь» – это «недобогатырь», он сидит дома, в четырех стенах, не стремится к роли защитника Отечества. Духовно-нравственное призвание русского богатыря – защита своей Родины как бы отодвигается на второй план: на первый план выходят банальные и забавные «приключения».

Фольклорная сказка выполняет не только развлекательную, но и формирующую, воспитательную функцию. «Новогодняя сказка» тоже заставляет задуматься о добре, взаимопомощи, справедливости, о том, что добро побеждает зло. Хотя упрощение сюжета, образов, создание их приземленными говорит о разрушении привычного сказочного сюжета.

Стоит отметить, что в современной сказке стирается граница доброго и злого. Конечно, добро победит зло, но, если в фольклорных сказках добро побеждает оправданно, то в «Новогодней сказке» добро побеждает бедного худого старика. Создается переосмысление поступков, поведения, хорошего и плохого. Кощей Бессмертный – устрашающий злодей в русско-народных сказках и его трудно победить, а здесь «он совсем не был таким страшным... просто очень усталый, очень худой и очень старый человек». «Победа» представлена чем-то легким и доступным, а «поединок» с Кощеем смехотворен и показывает странную мораль: плохое – это вредный старик, а хорошее – дети, которые ходят по чужим квартирам [2, с. 140].

Помимо вышеперечисленного, снижение значения образов проявляется на лексическом уровне, в употреблении героями просторечных слов и выражений (речевая характеристика). Становится объектом переосмысления само понятие сказки. Вместо привычного зачина «Жили были» – «гусей-лебедей не бывает». Сами персонажи употребляют в своей речи разговорный стиль, но у каждого персонажа он индивидуальный. Василиса использует в речи термины, Программисты Жора и Илья используют «IT-словечки» и т.д. Образы фольклорных героев снизились до уровня потребителя, обычного [2, с. 5].

Но, тем не менее, русская народная сказка жива, хотя и выражается в упрощенной форме. Народное творчество как часть нашей культуры, как сокровищница нравственного опыта служит источником сюжетов, ситуаций, героев для осмысления современной действительности в контексте универсальных образов. Обращаясь к известным сказочным сюжетам и образам, авторы размышляют о вечных темах и проблемах. Но сегодня фольклор

выступает предметом игрового переосмысления, основой для создания «вторичных», утрированных и упрощенных текстов. 365

Литература

1. Королькова Я.В. Трансформация сказочной модели в произведениях авторов фэнтези // Молодой ученый. – 2015. – № 6 (86). – С. 817–819.
2. Кронгауз М.А., Бурас М.М. Выше некуда! Новогодняя сказка. – М.: АСТ, 2016. – 154 с.

A. A. Zimina

**RUSSIAN RUSSIAN FOLK TALE TRANSFORMATION
AND THE IMAGE OF THE RUSSIAN HERO (ON THE EXAMPLE
OF THE WORK OF M. KRONGAUZ AND M. BURAS
«THERE IS NOWHERE HIGHER! NEW YEAR'S TALE»)**

When we pronounce the word «Russian folk tale», the world of childhood, magic and mystery appears before us. This is a world in which good always wins over evil. A fairy tale is part of our culture, part of our national identity. And the perception of the defender of the Fatherland is brought up on the images of Russian heroes from childhood. Is the fairy tale alive today? Has she left a mark in the works of modern authors? It is possible to understand this only by referring to the works of writers of the XXI century.

Keywords: fairy tale, folklore, hero, transformation.

кандидат богословия, настоятель храма Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове г. Москвы и подворья Патриарха Московского и всея Руси храма Вознесения Господня в Коломенском г. Москвы

ИНТЕГРИРОВАННОЕ ЗАНЯТИЕ «СВЯТЫЕ. ВОСПОМИНАНИЕ СВЯТЫХ ПО ЧИНАМ СВЯТОСТИ В ХОДЕ СОВЕРШЕНИЯ ПРОСКОМИДИИ»

В статье описан опыт проведения разработанного автором занятия на тему «Святые. Воспоминание святых по чинам святости в ходе совершение проскомидии».

Ключевые слова: святые, чины святости, проскомидия, развитие ценностно-смысловой сферы личности обучаемых.

В 2022 году в рамках проекта «Московское долголетие» в дистанционном формате мною был реализован разработанный Д.Н. Коробейник курс «Основы православного вероучения». В 2023 году я приступил к повторной реализации этого курса.

В ходе подготовки к занятиям у меня иногда появляются педагогические находки, которыми, на мой взгляд, имеет смысл делиться.

Например, тема «Святые» была разработана и реализована мною в ходе интегрированного занятия, объединяющего изучение тем «Чины святости» и «Совершение проскомидии». Ниже приводится содержание этого занятия.

Следует сразу отметить, что ход всего занятия сопровождается заранее подготовленной учебной презентацией на тему: «Святые. Чины святости».

В начале занятия демонстрируется изображение просфоры и разъясняется назначение просфор, после чего можно переходить к основному содержанию занятия, которое приводится ниже.

При совершении Литургии священник прежде иных священнодействий приготавливает, используя вещество Таинства, святой Евхаристический хлеб, именуемый Агнцем. После того, как Агнец «вземлется» из просфоры, он полагается на Дискос. Рядом с ним, справа от Агнца (соответственно слева от священника) полагается треугольной формы частица, изымаемая из особой Богородичной просфоры в память о Божией Матери. Третья просфора, после Агничной и Богородичной, именуется **Девятичинной**. Настоящее занятие построено на анализе священнодействий, с этой просфорой связанных.

Наименование «девятичинная» связано с воспоминанием девяти чинов, но не чинов ангельских, а **чинов святости**, своего рода рангов или групп

святых, которые пребывают, по вере церковной, в Царствии Божиим. Эта символическая цифра – девять – символизирует полноту, и в то же время, по церковной традиции, обращена к «жизни будущего века». При таком понимании, цифры от единицы до шести означают дни творения, в седьмой день Бог почивает от дел своих, день «осьмый» – день Страшного суда, день же девятый – день Царства славы Божией. И именно в славе Божией святые пребывают уже и отныне, прежде Страшного суда, поэтому цифра «девять» в данном контексте указывает на причастность святых в блаженству в вечности. При этом, учитывая этот символизм, акцент следует сделать не столько на «девятичности», сколько на «чинности» ликов святости, поскольку именно распределение святых «по чинам» характерно для литургического к ним обращения. Так в Литургии Иоанна Златоуста священник обращается к Богу, принося «службу о иже в вере почивших праотцех, отцех, патриарсех, пророцех, апостолах, проповедницех, евангелистех, мученицех, исповедницех, воздержницех и о всяком душе праведнем». Как видно, именно по чинам святости в особом, иерархическом порядке здесь следует упоминание святых.

Ниже рассмотрен порядок совершения священнодействий с девятичинной просфорой, соотнесенный с церковным почитанием святых и с верой Церкви в их заступничество с одной стороны, и во всеобъемлющее значение Искупительной Жертвы Христовой с другой стороны.

Частицы из девятичинной просфоры изымаются из лицевой части (с «лица» печати) в три симметричных ряда, таким образом, что пятая по порядку частица изымается из самой середины крестчатой печати. Все они имеют пирамидальную форму, извлечение осуществляется после выполнения трех коротких надрезов, позволяющих изъять частицу из просфоры.

Первая частица – в память об **Иоанне Крестителе**. В Церкви к Предтече отношение особенно почтительное на основании слов Евангелия: «из рожденных женами не восставал больший Иоанна Крестителя» (Мф. 11:11). В этой связи Иоанн Креститель выделяется из пророков, хотя формально принадлежит к их числу. Частица полагается на Дискосе слева от Агнца (соответственно справа от священника) и размещается так, чтобы по ходу дальнейшего совершения проскомидии все девять изымаемых частиц выстроились в том же порядке в три ряда, в каком они изъяты из просфоры, то есть сверху вниз три, затем снова три, и еще три.

Вторая частица – в память о **пророках**. Это ветхозаветные праведники, чаявшие Искупления и веровавшие в пришествие Мессии, которые при жизни были образцами истинного Богопочитания и исполнителями воли Божией. Бог, как правило, беседовал с пророками лично, в откровениях и видениях, поэтому можно сказать, что пророки не «верили в Бога», а «верили Богу», так как имели с Ним опыт общения и были возвестителями и исполнителями Его воли. Поименно здесь поминаются Моисей и Аарон, Илия и Елисей, Давид

368 | и Иессей (отец Давида), святые три отрока (Анания, Азария и Мисаил, те самые, которые оказались невредимыми в огненной печи, но в данном случае их имена не называются) и пророк Даниил, написавший о трех отроках в своей книге. Остальные пророки, а их всего известно четыре великих – кроме Даниила это Исаия, Иеремия и Иезекииль – и двенадцать малых, упоминаются как «все святые пророки».

Третья частица – в память об **апостолах**. Особо выделяются здесь святые апостолы Петр и Павел, но общим поименованием называются и «все святые апостолы». Апостол (греч. *apostolos*) в переводе означает «посланник». Это избранные Христом ученики, посланные Им проповедовать Евангелие. Большинство из них приняли мученическую смерть. Различают ближайший круг учеников Христа, числом двенадцать, и «второй» круг из семидесяти апостолов. Например, из числа Евангелистов Матфей и Иоанн принадлежали к числу 12-ти, а Марк и Лука – к числу 70-ти. К семидесяти принадлежали и святые диаконы, о которых говорится в книге Деяний, а также Тимофей, Тит и Филимон, к которым апостол Павел писал Послания. Сам Павел, что любопытно, формально не принадлежит ни к тем, ни к тем. Он именуется вместе с Петром «первоверховным» и память его празднуется с ним в один день.

Четвертая частица – в память о **святителях**. Это святые, имевшие сан архиерея, то есть епископы, архиепископы, митрополиты и патриархи. Не все из них, разумеется, а канонизированные. Здесь поминаются святые вселенские учителя и святители Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Афанасий и Кирилл Александрийские (эти пятеро святителей особо значимы для Церкви и ее истории благодаря своим вероучительным трактатам, оказавшим огромное влияние на развитие богословия), а также Московские святители Петр, Алексей, Иона, Филипп и Ермоген, епископы Никита Новгородский и Леонтий Ростовский «и все святые святители».

Пятая частица – в память о **мучениках**. Интересно, в древности мучеников именовали «семенем Христианской Церкви», и в этом смысле символично, что именно из центра просфоры изымается эта частица. В первые века Христианства именно гробницы мучеников были местами традиционных собраний тайных христиан, а на самих гробах как на Престолах совершались Литургии. Мученики – святые, перед лицом смерти не отрекшиеся от Христа и сохранившие Ему верность до конца во время гонений и мучений. Именно мученики в древней Церкви стали первыми «святыми» в нашем понимании этого слова. Из числа мучеников здесь поминаются святые первомученик архидиакон Стефан, Дмитрий Солунский, Георгий Победоносец, Федор Тирон, Федор Стратилат, а также «все святые мученики» и «мученицы», первой из которых почитается святая первомученица Фекла.

Шестая частица – в память о **преподобных отцах и матерях**. Преподобными называются подвизавшиеся в пустынночестве и отшельничестве, в более

широком смысле – все святые монахи. Интересно, что если святой архиерей прославился аскетическими подвигами, то его в церковной традиции могут одинаково именовать как «святителем», так и «преподобным». К числу таких относится автор великого покаянного канона святой Андрей Критский. Поименно здесь поминаются великие пустынноики древности – Антоний Великий, Евфимий Великий, Савва Освященный, Онуфрий Великий, а также многие иные преподобные отцы и матери, из которых следует выделить преподобных Сергия Радонежского, Серафима Саровского и великую подвижницу древности Марию Египетскую.

Седьмая частица – в память о **бессребрениках**. Это святые врачи, лечившие больных безвозмездно ради следования заповеди Божией о любви к ближнему. Это Косьма и Дамиан (в истории Церкви известны три святых Косьмы и три Дамиана, но это разные святые и у них разные жития – Косьма и Дамиан Римские, Асийские и Аравийские), Кир и Иоанн, Пантелеимон, мощи которого пребывают на Афоне и «все святые бессребреники».

Поминовение на восьмой частице имеет своеобразный характер. Оно необычно тем, что здесь всякий раз и во всяком месте поминаются разные святые. Эта частица – за **святых «дня»**, то есть празднуемых в данный день, и **святых «храма»**, то есть тех, кому посвящены храм и его приделы. Поскольку святых в календаре на каждый день указано несколько, а в храмах бывает по несколько приделов, то поминовение на восьмой частице – самое протяженное по длительности. На этой же частице поминаются **родители Божией Матери Иоаким и Анна, святые равноапостольные Мефодий и Кирилл, Владимир и Ольга**, святой, чье имя носит совершающий службу священник, а если он особо чтит кого-либо из еще не помянутых святых, то обычно здесь же поминает и их.

Девятая частица – в память об **авторе Литургии**. Если совершается Литургия Иоанна Златоуста, то поминается этот святой, если Литургия Василия Великого – соответственно поминается его имя. При этом следует отметить тот любопытный факт, что прежде данный святой, как принадлежащий к святительскому чину, уже поминался при изъятии четвертой частицы, изымаемой в память святителей, без акцента на авторство Литургии. То есть поминовение святого происходит дважды, а если он празднуется еще и по календарю, например, в праздник Обрезания Господня всегда бывает память Василия Великого, – то и трижды (происходит это ввиду поминовения «святого дня» еще и на восьмой частице). Традиция Церкви не видит в этом никакой проблемы.

Именем автора Литургии словно некоей печатью запечатывается перечисление чинов святости, и девятичинная просфора отлагается до конца Литургии. По сложившейся старинной церковной традиции девятичинная просфора принадлежит дьякону, после окончания службы он распоряжается

370 | ею по своему усмотрению. Если в храме нет дьякона, то просфорой распоряжается священник, например, он может подарить ее как знак внимания имениннику.

Описанные священнодействия имеют не только значение «воспоминания», но также и значение надвременное, заключающееся в том, что символизм Литургии позволяет понимать совершение на ней Голгофской Жертвы «здесь и сейчас», то есть, преодолевая время, участники евхаристической совместной молитвы оказываются у подножия Голгофы, при принесении Искупительной Жертвы Христовой. И видят эту Жертву приносимой не только за предстоящих и молящихся, и даже не только за все человечество, но и за поминавшихся в проскомидийных молитвах святых, и даже за саму Богородицу. На них тоже распространяется чудо Искупления, они в нем нуждаются. Православная Церковь не разделяет католический догмат о непорочном зачатии Девы Марии, она не лишена последствий первородного греха и присутствие Богородичной частицы на Дискосе косвенно это подтверждает, поскольку Литургическая традиция – важнейшая и древнейшая часть Священного Предания Церкви, живое закрепление того понимания вероучения, которое имело место в сознании древних святых. И именно это понимание церковной Традиции отражено в проскомидийных действиях Литургии, в которых возносятся – выражаясь поэтическим языком – облаченные в живую ткань священнодействий молитвы за Богородицу и святых.

Дальнейшие действия – изымание частиц «о здравии» живых членов Церкви из четвертой просфоры и «о упокоении» усопших из пятой – указывают на то, что и живые, и усопшие вместе со святыми предстоят Христу в едином Литургическом молитвенном предстоянии, подобно тому, как частицы из просфор символически «предстоят» Святому Хлебу на Дискосе, располагаясь по установленным свыше таинственным чинам. Ангелы, как не нуждающиеся в Искуплении, поскольку непричастны первородному греху Адама, при проскомидии в Русской Церкви не воспоминаются, хотя в других Поместных Церквях есть и иная, по-своему богословски обосновываемая традиция.

Все вместе – ангелы, святые вместе с усопшими (по святоотеческому выражению «Церковь торжествующая») и живые («Церковь воинствующая») образуют единый организм Церкви Христовой, дыханием и жизнью которого является богообщение и Литургия как важнейшая его форма.

Литература

1. Всенощное бдение. Божественная Литургия. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009. – С. 117–127.
2. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии / Перевод с древнегреческого М. Г. Ермаковой под редакцией А. И. Зайцева. – СПб.: Глагол – Издательство РХГИ – Университетская книга, 1997. – 179 с.

Archpriest Alexei Moiseev

**INTEGRATED LESSON «SAINTS. REMEMBERING THE SAINTS
BY THE ORIGINS OF HOLINESS DURING THE PERFORMANCE OF
THE PROSKOMIDE»**

The article offers the experience of conducting a lesson developed by the author on the topic «Saints. Commemoration of the saints according to the ranks of holiness during the performance of the proskomidia».

Keywords: saints, ranks of holiness, proskomidia, development of the value-semantic sphere of the students' personality.

*кандидат исторических наук, зам. директора Центра историко-культурных исследований религии и межцивилизационных отношений Московского педагогического государственного университета
Москва, Россия
ef.teplova@mpgu.su*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ НА УРОКАХ ОРКСЭ КАК СРЕДСТВА РАЗВИТИЯ ЦЕННОСТНО- СМЫСЛОВОЙ СФЕРЫ ЛИЧНОСТИ УЧАЩИХСЯ

В статье предпринята попытка показать значение приобщения детей к культурному наследию путем знакомства с произведениями искусства. Определяется влияние произведений живописи на развитие ценностно-смысловой сферы личности. Раскрываются основные задачи работы педагога с наглядным материалом на уроках предметной области ОРКСЭ.

Ключевые слова: наглядность, предметная область ОРКСЭ, Основы православной культуры, искусство, произведения живописи, духовно-нравственное воспитание, современные образовательные технологии, традиционные ценности.

Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения – одна из приоритетных задач системы образования. Как ответ на этот запрос общества, в образовательных организациях РФ вот уже десять лет реализуется предметная область ОРКСЭ. Именно школе, в тесном сотрудничестве с семьей, и принадлежит ведущая роль в формировании духовного мира будущих граждан России. Очевидно, что сегодня ситуация с духовно-нравственным воспитанием детей и подростков весьма неоднозначна. Особую сложность испытывают педагоги, когда говорят со школьниками о традиционных ценностях, которые выработаны и закреплены в Православной культуре и культуре других религий народов России. Реалии социума, с которыми дети постоянно сталкиваются, часто не совпадают, а иногда и прямо противоречат традиционным ценностям. Большое влияние на современных детей оказывают и СМИ, порой сознательно искажающие традиционные нравственные установки. «Традиционные ценности – это нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, на-

шедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России» [4].

Задача педагога, преподающего ОРКСЭ – помочь молодому поколению узнать и принять традиционные ценности, выработать в себе иммунитет духовной нравственности. Учитывая психолого-педагогические особенности современных четвероклассников, при изучении предметов, входящих в предметную область ОРКСЭ педагогу необходимо активно использовать наглядность. Этот метод работы весьма актуален, так как школьники лучше воспринимают и усваивают информацию в условиях визуализации. Конечно, применение методики наглядности на уроках хорошо известен педагогам. Он с успехом применяется на уроках истории, географии, литературы, иностранного языка. Но на уроках ОРКСЭ этот метод может стать не только способом иллюстрирования, но и путем развития ценностно-смысловой сферы личности учащихся. Наглядность содействует выработке эмоционально-оценочного отношения к изучаемой информации. Известно, что восприятие культуры, понимание ее духовного содержания требует от человека значительных эмоциональных усилий. Современным детям это сложно т.к. эти умения практически не востребованы при восприятии массовой культуры, активными потребителями которой, благодаря социальным сетям, являются школьники. Сегодня массовая культура – это не только комиксы и «ужастики», но и образ жизни, и предметы потребления, что, безусловно, влияет на развития ценностно-смысловой сферы личности ребенка. Так создаются серьезные препятствия для реализации целей государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей путем их сохранения, укрепления и обеспечения их передачи от поколения к поколению [4]. С сожалением приходится признавать нарушение преемственности нравственных ценностей в освоении духовной культуры, утрату духовных смыслов, которые традиционно передавались от старших младшим. Этот социальный инструмент не выполняет свою функцию потому, что молодые родители, в силу сложившихся обстоятельств, часто транслируют своим детям ценности и смыслы далекие от традиционных. И именно поэтому, ведущая роль в процессе духовно-нравственного воспитания ложиться на школьного учителя.

Современные образовательные технологии предоставляют педагогу широкие возможности по выбору иллюстративного материала, по сути ни один урок не обходится без презентации. Выбор визуального материала очень важен, так как просмотр презентации сокращает возможности для развития фантазии и воображения. Кроме того, многие материалы, представленные в интернете созданы в формате «массовой культуры». Такой вариант понятен и приемлем для детей, это удобно и педагогу, но это отрицательно сказывается на эмоциональном и духовном развитии учащихся. При разговоре

374 | о ценностях и смыслах, заложенных в традиционных религиях, педагогу необходимо использовать произведениями живописи. Причем стараться прибегать к шедеврам отечественного изобразительного искусства. Это особенно важно на уроках по Основам православной культуры.

Работая с произведениями великих русских мастеров на уроках ОРКСЭ, учитель вводит ученика в духовный мир отечественного искусства. Учит ребенка смотреть и видеть, а главное искать и понимать нравственный смысл художественного произведения. Это очень сложная задача, т.к. современные дети, постоянно находясь в мире гаджетов, привыкли быстро просматривать сменяющиеся друг за другом картинки. Они не всматриваются в них и не задумываются над их содержанием «они с первых лет жизни учатся оценивать предлагаемую информацию с высокой скоростью» [3]. Знакомство же с живописью требует внимания и сосредоточенности и этому надо научить, заинтересовать не только изучением содержания и поиском нравственных смыслов. Картину, которую учитель показывает учащимся на уроках по ОРКСЭ, ученик должен воспринимать не только как просто иллюстрацию. Вдумчивый зритель, как бы вступает во внутренний диалог с автором произведения, видит не только то, что изображено, но и улавливает скрытый нравственный смысл художественного произведения. Опыт музейной педагогики убедительно свидетельствует, что чем раньше ребенок научиться осмысленно и эмоционально воспринимать искусство, тем успешнее будет осуществляться формирование его внутреннего мира, ценностно – смысловой сферы его личности. Подобная деятельность не только обучает ребенка восприятию настоящего искусства, но и развивает его нравственную культуру. Очень важно чтобы, работая на уроке с произведением живописи, учитель создавал атмосферу творческого поиска и эмоционального отклика. Таким образом, художественное произведение станет не только иллюстрацией, но и дорогой к осмыслению нравственных ценностей, а значит и их освоению.

Учащиеся четвертых классов, как правило, открыты к эмоциональному восприятию, и важно научить их воспринимать произведения искусства. Это окажет влияние на формирование их культуры, научит понимать прекрасное, а значит и духовно расти, разовьет и творческие способности учащихся. Работая с произведениями искусства на уроке, учитель активно влияет и на развитие творческого потенциал своих учеников. Творческое развитие предполагает движение от образа-чувства к средству выражения: интонации, жанру, стилю, цвету, форме и т.д. Подобные навыки вырабатываются у ребенка в единстве освоения им формы и содержания искусства. Кроме того, произведение искусства может стать для школьника источником новых знаний, материалом для обобщения, средством мотивации, а также иллюстрацией для собственного рассказа.

Обсуждая художественные произведения на уроках ОРКСЭ, учитель решает и еще одну очень важную задачу – развитие речи младших школьников. Такая беседа с одной стороны удовлетворит потребность детей в общении, а с другой поможет овладеть разными видами речевой деятельности: говорением, чтением, слушанием, письмом. Рассматривая картину и отвечая на вопросы педагога, ребенок может высказать свое мнение, поделиться тем, что чувствует. В интернете много изображений, в том числе и на тему религиозной культуры, выполненные в виде комиксов или мультипликации. Эта форма, конечно, может увлечь и развлечь ребенка, но вряд ли будет способствовать его эмоциональному росту. Поэтому очень важно ввести детей в мир высокого искусства и научить быть вдумчивыми зрителями.

Разговор с учащимися о ценностях, заложенных в традиционных религиях России, с опорой на произведения живописи будет способствовать пониманию детьми и нравственного смысла искусства. Известно, что, создавая картины, художники привносят в свои полотна и духовное содержание. Искусство, являясь средством и методом познания окружающей действительности, отражает и передает нравственные ценности, заставляя зрителя о них задуматься. Поэтому знакомство с художественным наследием чрезвычайно важно для формирования нравственных понятий у школьников.

Работая с детьми на уроках ОРКСЭ, учитель может использовать как произведения классического искусства, так и картины, и скульптуры современных авторов, этим свидетельствуя, что традиционные ценности остаются важными во все времена. Они составляли смысл жизни и наших предков, и их придерживаются многие наши современники. Сравнение и сопоставление картин, написанных на одну тему, но в разные эпохи поможет школьникам понять непреходящую важность традиционных ценностей для жизни человека. Таким образом, знакомство с художественными произведениями окажет влияние и на развитие личностного потенциала учащихся и на формирование ценностно-смысловой сферы их личности.

Размышление над картиной под руководством педагога дает возможность активизировать различные виды учебно-познавательной деятельности учащихся. Процесс усвоения нравственного содержания урока в этом случае будет происходить на основе эмоциональных переживаний. Только тогда учение затрагивает душу ребенка.

Особую роль могут сыграть в процессе духовно-нравственного воспитания школьников произведения отечественных мастеров. Знакомство с ним будет способствовать и формированию российской гражданской идентичности учащихся. Русское классическое искусство опиралось в своем нравственном начале на ценности, заложенные в Православии. Знакомство с шедеврами отечественного искусства не только расширит кругозор ребенка, но и поможет ему осознать свою причастность к культурному

376 | наследию Отечества, что тем самым будет способствовать и патриотическому воспитанию.

Совершая путешествие по картине под руководством педагога, школьник учится размышлять, наблюдать, подмечать детали. Он думает и чувствует, проникает в смысл и сюжет произведения. Таким образом ребенок вводится в пространство истоков родной культуры, задумывается, а значит и осваивает традиционные отечественные ценности. Этот способ полезен еще и потому, что ребенок приобретает опыт посещения музейных залов. Привыкшие к быстрой смене изображений в телефонах и гаджетах, дети учатся останавливать свой взгляд, всматриваться и вдумываться в увиденное.

Еще одной важной особенностью использования произведений искусства на уроках ОРКСЭ является необходимость подбора иллюстративного материала в контексте изучаемой культуры. Так, на уроках ОРКСЭ следует использовать работы, созданные в контексте православия. Только в этом случае ребенок будет приобщаться к культурно-нравственному наследию предков.

Каждая из изучаемых на ОРКСЭ религиозных культур, имеет обоснованные требования к изобразительному канону и учителю следует об этом помнить. Наибольшую трудность в подборе иллюстративного материала из живописи представляет предмет «Основы светской этики», именно поэтому педагоги, часто прибегают к использованию на уроках репродукций художников, которые писали на религиозные темы [2].

Отечественная живопись дает множество материалов для важнейшего разговора со школьниками о тех ценностях, к которым должен стремиться человек в своей жизни. Это и история Русской Православной Церкви, жизнь и подвиг святых, библейские сюжеты, осмысление человеком Божьего мира. Любой рассказ о религии и о ее влиянии на жизнь людей будет недостаточен, если учащийся не освоит нравственные ценности. А сделать это может соприкосновение с глубоким миром Отечественной культуры. Разбор каждого такого произведения, написанного художниками прошлых веков или нашими современниками может стать для ученика дорогой к освоению вечного и прекрасного. Тогда оказавшись в Третьяковской галерее перед картиной А.А. Иванова «Явление Христа народу», он будет знать, о каком библейском событии она написана. Школьник расскажет родителям, почему центральная фигура картины размещена в глубине полотна и задумается о том, какое место в этом событии отведено зрителю. Где мы в этом вечном сюжете?

Литература

1. Коробейник Д.Н. Межпредметные связи с литературой, музыкой, изобразительным искусством и историей в ходе изучения модуля «Основы Православной культуры» / Начальная школа. – 2018. – № 2. – С. 56–61.

2. Произведения живописи на уроках ОРКСЭ как средство духовно-нравственного воспитания школьников (Из опыта работы). – URL: <https://infourok.ru/statya-proizvedeniya-zhivopisi-na-urokah-orkse-kak-sredstvo-duhovnonravstvennogo-vozpitanija-shkolnikov-iz-opita-raboti-3097105.html>

3. Теплова Е.Ф. Методика реализации предметной области ОРКСЭ в общеобразовательной школе. Учебное пособие для студентов педагогических специальностей. МПГУ. Этносфера. М., 2022. С. 29.

4. Указ Президента РФ от 09.11.2022 N 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [Документ предоставлен КонсультантПлюс]. – URL: www.consultant.ru [дата сохранения: 27.12.2022].

E. F. Teplova

**THE USE OF PAINTINGS AT THE LESSONS OF THE ORKSE
AS A MEANS OF DEVELOPING THE VALUE AND MEANING
SPHERE OF STUDENTS' PERSONALITY**

The article attempts to show the importance of introducing children to the cultural heritage through acquaintance with works of art. The influence of paintings on the development of the value-semantic sphere of personality is determined. The main tasks of the teacher's work with visual material in the lessons of the subject area of the ORKSE are revealed.

Keywords: visualization, subject area of ORKSES, Fundamentals of Orthodox culture, art, paintings, spiritual and moral education, modern educational technologies, traditional values.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПЕВЧЕСКИМ КРУЖКОМ И ПЕВЧЕСКИМИ КУРСАМИ В ВИДЕ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИ ХРАМЕ

В статье рассматривается семилетний опыт ведения различных тематических кружков при храме преподобных Кирилла и Марии в районе Тушино города Москвы разными педагогами и их дальнейшее преобразование в Певческие курсы.

Ключевые слова: певческий кружок, певческие курсы, духовно-нравственное развитие.

Изначально при храме преподобных Кирилла и Марии в районе Тушино города Москвы кружки велись по следующим предметам: Церковное пение, Вокал, Богослужебный Устав, Церковнославянский язык, Катехизис, История Ветхого Завета, История Нового Завета. По длительности и насыщенности программы эти предметы никак не были синхронизированы между собой. Например, кружки по Церковнославянскому языку и Катехизису состояли из одногодичных программ, Богослужебный Устав бы двухгодичным, а Церковное пение и Вокал представляли собой постоянно действующие бессрочные кружки, так называемые «спевки», поддерживающие деятельность хора.

Руководителю новообразовавшихся Певческих курсов предстояло разработать единую программу, синхронизировав предметы по требуемому объему и приоритету. Причем сами эти требования к программе певческих курсов на сегодняшний день не имеют четкого регламента и довольно сильно различаются в разных практиках. Следовательно, в этом отношении тоже пришлось собрать воедино различные имеющиеся программы, проявив творческую избирательность.

Трудности, а также плюсы и минусы перехода в это новое качество обучения для краткости приведены в таблице ниже.

Таблица основных критериев различия двух форм обучения: Тематических однопредметных кружков и образовательных курсов, которые собрали в себе различные тематические предметы

	Кружки	Курсы
Ведущая цель обучения	Досуг, знакомство с предметом.	Получение профессиональных знаний и навыков.
Внешние социальные требования	Посещение кружков не предполагает получение итоговых документов и дальнейшего спроса о полученных навыках.	Прохождение обучающих курсов предполагает получение итогового документа и, соответственно, определенного спроса со стороны работодателя и социума о полученных знаниях и навыках.
Вступительные испытания	Не требуются предварительные знания/навыки у учащегося.	Требуется четкое понимание педагогов, с какими знаниями и навыками должен поступать учащийся, а также нужна система оценивания. Для соответствия нужному уровню можно ввести подготовительные курсы.
Сверка ожиданий педагогов и учащихся	Учащиеся в разной степени осваивают программу, поэтому трудно заранее сверить ожидание от обучения с реальностью.	Педагоги должны четко понимать уровень необходимого освоения программы к концу обучения, донести это до учащегося еще до начала обучения и получить от него обратную связь, что ожидания взаимны.
Требования к дисциплине учащегося	Возможны прогулы занятий. Темп освоения программы индивидуален. Общая успешность обучения определяется общегрупповым результатом.	Ведется журнал посещений. Учащиеся несут ответственность за своевременное освоение учебного материала, и педагоги также их знания своевременно контролируют.
Изменение программы в процессе обучения	Педагог может свободно изменять свою программу по структуре, объему и длительности в процессе обучения. Поэтому этот формат подходит для начинающих педагогов, не имеющих еще своей четко проработанной программы.	Педагог минимально может корректировать свою программу в процессе обучения. Поэтому ему нужно заранее скрупулезно расписать каждое свое занятие, иногда даже не на один год вперед.
Межпредметные связи	Педагоги предметных кружков обычно не согласовывают программы между собой.	В учебной программе требуются межпредметные связи, регулируемые руководителем курсов, для освоения программы в нужном русле. Выделяются ведущие первостепенные предметы и второстепенные. При формировании курсов программы могут подвергнуться очень глубокой корректировке с изменением и формата, и контроля знаний. Также в педагогическом коллективе формируется свой психологический климат.

Вывод данного обзора заключается в том, что собрать в одно целое разные имеющиеся кружки и создать из них обучающие курсы – дело не столь легкое, как изначально кажется. Формируется совершенно новая взаимная ответственность между педагогом и учащимися, что определяет и дополнительную нагрузку. Появляется необходимость педагогам конструктивно взаимодействовать. Для курсов приходится составлять отдельную учебную программу. К окончившим обучение предъявляются новые социальные требования, равно как и к педагогам, выпустившим этих учеников.

Но вместе с трудностями сего процесса, приходит и радость рождения нового образовательного проекта. Поэтому данный краткий доклад будет полезен педагогам, ищущим профессионального развития.

Литература

1. Коробейник Д.Н. Комплексная программа для центров дополнительного образования при православных храмах «Основы русской духовной культуры» // Духовно-нравственное воспитание детей дошкольного и школьного возраста. Сборник программ. – М.: Отдел религиозного образования и катехизации города Москвы: Этносфера, 2017. – С. 34–55.

Nun Afanasia (Klimova N. G.)

COMPARATIVE EXPERIENCE OF MANAGING A SINGING CIRCLE AND SINGING COURSES IN THE FORM OF SOCIAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES AT THE TEMPLE

The article discusses seven years of experience in conducting various thematic circles at the Church of St. Cyrill and Maria in the Tushino (Moscow) and their further transformation into Singing courses.

Keywords: singing circle, singing courses, spiritual and moral development.

СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА КАЙТАНДЖЯН: МУЗЫКАНТ, ПЕДАГОГ, ХРИСТИАНКА

Статья посвящена памяти выдающегося педагога-вокалиста Светланы Владимировны Кайтанджян.

Ключевые слова: Светлана Владимировна Кайтанджян, преподавание вокала, личность педагога-наставника.

Прошло совсем немного времени с тех пор, как покинула этот мир Светлана Владимировна Кайтанджян (1932–2021) – большой музыкант, легендарный педагог по вокалу, более сорока лет проработавший в музыкальном училище им. Октябрьской революции (с 1999 г. – музыкальный колледж МГИМ им. А.Г. Шнитке).

Все, кому посчастливилось быть с ней знакомым – кратковременно ли, годами или десятилетиями – и успеть прилепиться, тоскуют и мыслями за поддержкой и утешением тянутся к прошлому – к тем бурным, смелым, дерзновенным годам сотворчества, служения искусству, творческого озарения и благодати, когда в душе были радость, уверенность и солнце над головой.

К каждому слушателю, коллеге, ученику Светлана Владимировна находила свой ключ. Собеседник, как цветок под лучами света, открывался, освобождался от печального и противоречивого в душе и, окрыленный, уходил от нее – очищенный, готовый к полету.

Сейчас, на расстоянии, имя С.В. Кайтанджян звучит, как симфонический оркестр – объемно, мощно, многоярусно, переливаясь множеством красок-тембров – чистых и смешанных, тонов и полутонов, с бесконечными вариациями сочетаний. Имя мастера вписано заглавными буквами в историю отечественного вокального искусства XX–XXI веков, как «Школа пения С.В. Кайтанджян». Высота ее музыкального профессионализма и человеческая глубина проявляются в том, что в домах ее учеников звучит ее голос с концертов и в записях уроков, аккуратно записывавшихся на протяжении многих лет. В наши дни эти аудио- и видеоматериалы составляют бесценный художественный и педагогический архив мастера – певицы и педагога.

Ученики, вылепленные С.В. Кайтанджян и взлетевшие на подмостки мировых оперных театров и концертных залов, учат партии, по сей день держат форму и настраиваются перед выступлениями по рекомендациям педагога.

Светлана Владимировна, как рентген, видела человека – его конституцию, вокальный аппарат и психо-физиологические особенности. Она несколькими словами и жестами могла сразу вызвать у ученика красивое правильное звучание голоса. Закрепление этих навыков было уже связано с интеллектом и мышечной памятью обучающегося.

Однако не было бы больших и малых успехов учеников и магического воздействия педагога, если бы не ее собственное вокальное, исполнительское мастерство, которым она овладела уже в ростовском музыкальном училище. Светлана Владимировна настойчиво, словно хотела, чтобы это запомнили, повторяла, что вокальную школу ей дала Мария Андриановна Маньковская, педагог по вокалу Ростовского музыкального училища, в классе которой несколькими годами позже училась и Е.В. Образцова.

Господь наградил Светлану Владимировну сильным красивым голосом – драматическим сопрано. Прекрасные вокальные данные, необычайная музыкальность, отличная память и актерское игровое нутро – все указывало на будущую серьезную певицу. Во время обучения в училище добавились еще фанатическая работоспособность, интерес к анализу, недетская любознательность, стремление познать и понять все в вокальном искусстве – механике пения. Она сидела на всех уроках класса своего педагога – и девочек, и мальчиков – с утра до ночи. Позже, учась на вокальном факультете Гнесинского института (ныне Музыкальная академия им. Гнесиных), за феноменальные знания, интуицию и аналитическое мышление однокурсники прозвали ее «профессором». Слушая чье-то выступление, Светлана знала, в чем ошибка и как ее исправить. И сама на экзаменах демонстрировала отменное владение вокальным аппаратом.

Познакомившись со Светланой Владимировной, когда ей было уже глубоко за 70, мне довелось услышать 2 ее концерта, проходивших в Галерее искусства 3. Церетели. Тогда Светлана Владимировна пела 2 отделения русских романсов. Признаюсь, я пришла поддержать стареющего мастера. Но то, что я увидела и услышала, меня совершенно ошеломило. На сцене стояла молодая, подтянутая, красиво причесанная, элегантно одетая женщина, которая приковала своим полнокровным, насыщенным обертонами, бархатным голосом, ни разу не покачнувшемуся, и глубиной, благородством, изяществом интерпретации романса – жанра сложного своей высокой простотой, где особенно видны технические погрешности и проступает культура исполнения. Меня поразила свежесть, трепетность чувств уже немолодой певицы, игра бликов и настроений, совершенное владение голосом, неподвластного возрасту. На одном дыхании зал заворуженно слушал полные страсти и неземной лирики музыкально-поэтические драмы, новеллы о любви, заре и закате человеческой жизни, грезах, разбитых надеждах и неугасимой с годами нежности чувств. На сцене стоял большой мастер камерного пения

с рафинированным вкусом, высочайшим вокальным мастерством и тонким художественным прочтением образа.

Позднее Светлана Владимировна поставила мне дома запись другого, более раннего своего концерта, сделанную в доме отдыха. Было понятно, что ей как творческому человеку необходимо было еще и еще раз проверить ухом верность, эмоциональную правдивость интонации и узнать реакцию слушателя. Сдавленным голосом я смогла только вымолвить: «Потрясающе, здорово!» Помню свои ощущения тогда – мощное, почти физические воздействие крупного музыкального таланта (как будто глыба навалилась), трепет от технического совершенства и соприкосновения с тонкой поэтической натурой, которые в обыденной повседневной жизни могли и не проявляться.

До глубокой старости Светлана Владимировна легко читала по памяти любимые стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Есенина, Ахматовой. Читала, как пела. А пела, как большая драматическая актриса, у которой нет возраста. Это вокальное и поэтическое богатство души Светланы Владимировны Кайтанджян счастливо обрушивалось на учеников. Сверходаренность ее музыкальной человеческой природы, способность видеть дальше и глубже многих были тем магнитом, который притягивал к ней.

Светлану Владимировну Кайтанджян будут помнить не только за ее мастерство музыканта-вокалиста и педагога, но и за ее в высшем смысле христианское отношение к людям. Она в каждом видела человека – творение Божие – и бережно, деликатно, нежно относилась к душе каждого. Ученикам же она отдавала себя без остатка.

Господь посылал Светлане Владимировне тех людей, которые нуждались в помощи. Во время путешествия на теплоходе по Волге Светлана Владимировна оказалась на палубе рядом с мальчиком, который страдал сильным заиканием. Разговорившись с ее мамой, Светлана Владимировна сказала, что может помочь ребенку. Она лечила его пением, специальными упражнениями на легато, непрерывный звук – «смычок». Вскоре он смог полностью избавиться от своего недуга. Дружба с этим мальчиком сохранилась у нее на всю жизнь, она опекала его как сына и всегда давала возможность остановиться у нее во время его пребывания в Москве для занятий в научных библиотеках. Он стал известным ученым, музыковедом-культурологом.

Не было ни одной трудной ситуации, которую бы Светлана Владимировна своим добрым и умным сердцем не решала бы со знаком плюс. Ей до всех было дело, и помогала она легко, незаметно, не требуя награды, следуя христианскому принципу «Когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая, чтобы милостыня твоя была втайне» (Мф. 6:3).

К ученикам она относилась, как к детям. Если надо было, занималась с ними с раннего утра до позднего вечера.

Мне довелось участвовать в занятиях Светланы Владимировны Кайтанджян. Какое-то время я была у нее концертмейстером и наблюдала весь рабочий процесс. Вот некоторые ее постулаты: «петь надо мышцами», «голос рождается вне нас» (из учения Николы Попрора), «что ты себя слушаешь», «не анализируй, делай, что я говорю», «пой от кончиков пальцев на ногах».

На первом занятии с начинающими Светлана Владимировна доставала свой незамысловатый рисунок головы, гортани и читала «Наказ вокалисту» выдающегося вокального педагога XVIII века Николы Порпоры. Она говорила: «Не надо заново изобретать велосипед. Все давно уже описано. Надо просто это точно выполнять». После этого она медленно читала по одной строке стихотворение великого педагога и переводила ее на современный вокальный язык. Все педагоги-вокалисты знают этот манускрипт Порпора, но не все его могут применить на практике. Светлана Владимировна могла.

На Всероссийской методической конференции по вокальному искусству, проходившей в Москве, С.В. Кайтанджян была приглашена в качестве почетного гостя. Она колебалась, ехать ей или отказаться, ведь ходила она уже с палочкой. Я спросила ее, будет ли она волноваться, работая с ученицей. Если да, то ехать не надо. Она улыбнулась: «Ты что, я всю жизнь этим занимаюсь. Главное – подняться на сцену и не упасть. Ты сможешь со мной поехать?» И я имела счастье сопровождать мастера и воочию видеть свершившееся чудо.

Выступление С.В. Кайтанджян в виде мастер-класса завершало программу дня. На конференции выступали педагоги-вокалисты из разных городов вместе со своими учениками, которые показывали наработанные исполнительские навыки. Было видно, что все было тщательно заранее отрепетировано.

То, что продемонстрировала на мастер-классе Светлана Владимировна, потрясло всех. Ей предложили выбрать чужих учеников, которых она первый раз видела. Некоторые педагоги, убоившись невыгодного для них эксперимента с преобразованием учеников, покинули зал прямо перед выступлением Светланы Владимировны. Она наугад выбрала чью-то ученицу, уже обученную, достаточно профессиональную, и предложила ей спеть какую-нибудь народную песню на выбор. Отодвинув от себя микрофон, Светлана Владимировна доверительно что-то тихо сказала ученице и показала своими чудодейственными руками нужные точки, работу мышц. Длилось это не более 2 минут. После чего девочка спела еще раз. В зале воцарилась тишина. Та же девочка, та же песня, а голос засверкал, как бриллиант. Надо было видеть счастливое лицо этой девочки. Зал разразился аплодисментами.

В доме, где жила Светлана Владимировна, вечером уже не видно ее светящихся окон. Но свет личности педагога продолжает освещать нашу жизнь. Как в заветной «Синей птице» Метерлинка, когда в «Стране воспоминания» бабушка Тиль говорит внукам: «Всякий раз, как о нас подумаете, мы просыпаемся и снова видим вас».

Литература

1. <https://schnittke.ru/structure/musical-college/> (Дата обращения 31.1.2023).

E. N. Podosenova

**SVETLANA VLADIMIROVNA KAITANJYAN: MUSICIAN,
TEACHER, CHRISTIAN**

The article is dedicated to the memory of the outstanding teacher-vocalist Svetlana Vladimirovna Kaytanjyan.

Keywords: Svetlana Vladimirovna Kaytanjyan, vocal teaching, the personality of the teacher-mentor.

Инокния Евфалия (Благушина)

преподаватель воскресной школы,

Никольский Шостыенский ставропигиальный женский монастырь

Рязанская область, Касимовский район, с. Шостье

monvshostye@ya.ru

«ИСТОРИЧЕСКИЙ ЧАЙ»

В статье описан опыт проведения исторического кружка как одной из форм работы воскресной школы.

Ключевые слова: воскресная школа, исторический кружок, духовно-нравственное воспитание.

Воскресная школа «Никольская застава» при женском монастыре в селе Шостье имеет свою «изюминку» – разработанный нами проект «Исторический чай».

Направление работы воскресной школы уже определяет ее название – это наша история. Это то, чем мы дорожим. Это то, что мы прожили и проживаем. Это, в первую очередь, опыт, который, как известно, всегда нам нужен. Оформление воскресной школы рисунками, посвященными истории Древней Руси, ее воинам и духовному пути российского государства, несомненно, влияют на восприятие детьми этих тем. В историческом контексте и обрамлении подготовлены многие мероприятия. Знакомство с историей нашей страны в неформальной обстановке, а не на школьных занятиях позволяет детям творчески мыслить, без страха получить за знания отрицательную оценку. Дети любят творческие игры, и поэтому нами разработаны интересные живые игры-экскурсии на исторические темы.

Старшая группа воскресной школы «Никольская застава» получила домашнее название «Исторический чай». Создавалась группа изначально как кружок любителей русской истории, чтобы привлечь молодежь, которая еще не переступила порога храма, или тех, кто уже считает себя слишком «старым» для посещения воскресной школы. Стараясь создать теплую доверительную атмосферу, мы к каждому занятию печем что-то вкусное, ставим наш электрический самовар. Поэтому и «чай», а раз говорим об истории, то чай, конечно, «исторический». Чтобы занятия были более красочными и запоминающимися, подбираем визуальный материал: яркие исторические картины и документальные фильмы, которые просматриваем с помощью видеопроектора.

С течением времени формат занятий расширился. Сегодня мы не только рассказываем о русской истории, но и обсуждаем волнующие молодежь темы, делаем открытки к Рождеству и Пасхе. Каждый участник «Исторического чая» научился работать в технике «роспись по стеклу» и расписал себе кружку. Также мы часто приглашаем гостей, которые могут рассказать

что-то для нас интересное. Например, мы узнали о Соловках и Сахалине из первых уст – от сестер, которые уже несколько лет живут в этих исторических местах. Кроме того, с этой группой мы ставим серьезные «взрослые» спектакли. Так, в 2022 году ко Дню Победы мы поставили спектакль по книге С. Алексеевич «У войны не женское лицо», где каждый актер участвовал в создании образа своей героини, каждый попытался осмыслить тот подвиг, через который прошло военное поколение.

«Исторический чай» существует около пяти лет, есть у нас свои выпускники. Возраст тех, кто посещает «Исторический чай», – 14–18 лет. Как правило, после окончания школы дети уезжают из села для продолжения обучения, поэтому 11 класс является выпускным и для юных историков. Как правило, мы провожаем их летом на прощальном костре, вручаем диплом об окончании обучения и присваиваем звание «ветеран исторического чая». Как правило, «ветераны» с большой теплотой вспоминают занятия, по возможности заходят в гости. Мы не ставим своей задачей, чтобы наши выпускники наизуток знали все исторические даты, хотя многие из них, конечно, знают. Главное – это гордость за наше Отечество, за наших предков, любовь к нашей Родине, которые мы пытаемся привить детям.

Одним из основных и любимых форматов работы для ребят являются поездки по историческим местам нашей Родины. По окончании поездок мы обязательно делаем слайд-шоу из наших фотографий, подбираем музыку, проводим викторину «кто что запомнил», чтобы память о поездке сохранялась как можно дольше. В настоящий момент мы уже побывали в Московском Кремле, на выставке «Моя история – моя Россия» на ВВЦ в Москве, в Рязанском Кремле, в Иоанно-Богословском монастыре. Не так давно мы проводили «Квест по Касимову», по его историческим местам. Побывали мы также в Нижнем Новгороде, Владимире, Суздале. Были в музее на Поклонной горе в Москве, в Троице-Сергиевой Лавре, Дивеево, Муроме. Очень хотелось бы свозить ребят в Оптину Пустынь, но пока это лишь недоступная мечта. Дети, которые у нас занимаются в кружке, либо из многодетных семей, либо воспитанницы нашего монастыря, поэтому все поездки проводятся бесплатно на целевые пожертвования благодетелей, которым небезразлично, каким мы воспитаем последующее поколение. Монастырь будет благодарен за любую помощь в организации детских поездок.

Литература

1. Как организовать паломничество для воскресной школы. – URL: <https://school.orthpatr.ru/node/234956> Дата обращения 31.1.2023

Nun Evfalia (Blagushina)

«HISTORIC TEA»

The article describes the experience of holding a historical circle as one of the forms of Sunday school work.

Keywords: Sunday school, history circle, spiritual and moral education.

ПОНЯТИЯ «ВОЛОНТЕРСТВО» И «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЛОНТЕРСТВО». ПРИНЦИПЫ ВОЛОНТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Статья посвящена анализу понятий и уточнению понятий «волонтерство» и «православное волонтерство», а также определению принципов волонтерской деятельности.

Ключевые слова: волонтерство, православное волонтерство, принципы волонтерской деятельности, волонтерская деятельность как путь совершенствования ценностно-смысловой сферы личности.

Волонтер переводится с французского языка как «доброволец» [5: 143]. В русский язык слово «волонтер» было принесено из французского языка, куда, в свою очередь, пришло из латыни, где слово *voluntarius* означает «добровольный», «поступающий по собственной воле».

Таким образом, синонимами слов «волонтер» и «волонтерство» являются слова «**доброволец**» и «**добровольчество**». Следовательно, для данного исследования необходимо изучить определения всех этих четырех понятий.

Большая Российская энциклопедия определяет понятие «волонтер» как «лицо, добровольно работающее по программе к.-л. правительственной или неправительственной организации... как правило, без оплаты» [1].

Большой толковый социологический словарь дает следующее определение понятию «доброволец» – «человек, добровольно участвующий в какой-либо деятельности, не предусматривающей материального вознаграждения. В общественных и государственных организациях – человек, работающий в них без оплаты труда. Добровольчество обычно связано с идеологическими и общественными мотивами» [7].

Кроме того, Большой толковый социологический словарь дает следующее определение: «Доброволец (волонтер) – человек, который добровольно, т.е. по своей доброй воле решил посвятить часть своей жизни другим людям, помогая им справиться с жизненными трудностями. Добровольцами становятся люди самых различных профессий, возрастов, социальных слоев, которые осознали, что в мире есть проблемы, с которыми можно справиться только всем вместе [7]».

В Толковом словаре Ефремовой понятие «доброволец» определяется как: «Тот, кто добровольно берет на себя какую-либо работу, какие-либо обязанности [6]».

Очень важные слова о волонтере написал священник Валерий Духанин: «Волонтер – доброволец, а доброволец – это тот, кто имеет добрую волю, руководствующуюся не страстями или корыстью, а жадой добра. И вспомним, что быть учеником Христовым можно лишь добровольно, не требуя за это себе ничего» [3].

В сборнике, выпущенном молодежным отделом Тверского регионального отделения общественной организации «Православная молодежь» сформулированы два нижеприведенных определения.

Термин «волонтерство» (волонтерская деятельность). Это деятельность, основанная на традиционных формах взаимопомощи и самопомощи, направленная на решение социальных, культурных, экономических, экологических проблем в обществе, и оказываемая безвозмездно.

Понятие добровольческая (волонтерская) деятельность в русском языке схоже с понятием «общественная деятельность», которой обозначают любую полезную деятельность во благо общества. Деятельность добровольцев направлена в первую очередь на помощь остро нуждающимся слоям населения, не имеющим возможности помогать себе самим» [2: 5].

Опираясь на все приведенные выше определения, мы получили возможность сформулировать уточненное определение понятия **волонтерство** – это деятельность, осуществляемая добровольно, т.е. по собственной воле, как правило, без денежной оплаты или иного материального вознаграждения, продиктованная идеологическими или общественными мотивами и направленная на то, чтобы помочь нуждающимся в этом людям или принять участие в решении социальных, культурных, экономических, а также экологических проблем.

Важно также дать определение такому понятию, как **православное волонтерство**.

Православное волонтерство – это добровольная бескорыстная деятельность, направленная на служение ближнему, Церкви или обществу и основанная на ценностях православного мировоззрения.

Особо отметим, что бескорыстная помощь ближнему называется **милосердием** [4].

Основываясь на приведенных выше определениях, выделим основные принципы православной волонтерской деятельности.

Добровольное служение ближнему, Церкви и обществу.

Бескорыстие.

Милосердие.

Итак, нам удалось сформулировать уточненные определения понятий «волонтерство» и «православное волонтерство» и выделить на их основе

390 | главные принципы православной волонтерской деятельности. Эти результаты в дальнейшем способны помочь осмыслить волонтерскую деятельность как путь совершенствования ценностно-смысловой сферы личности.

Литература

1. Большая Российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/>
2. Волонтерство – общие вопросы. – Тверь: Синодальный отдел по делам молодежи Московского Патриархата; Тверское региональное отделение общественной организации «Православная молодежь», 2014. – 70 с.
3. Духанин Валерий, священник. Волонтеры, чада Преподобного Сергия. – URL: <https://pravoslavie.ru/116388.html> Дата обращения 16.12.2022
4. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога) / Сост. В.С. Безрукова, 2000. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/spiritual-culture/index.htm>
5. Словарь иностранных слов / под ред. И.В. Лехина, Ф.Н. Петрова. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1954. – 854 с.
6. <https://gufo.me/dict/efremova/%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%86>
7. [https://gufo.me/dict/social_dict/%D0%94%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%86_\(%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80\)](https://gufo.me/dict/social_dict/%D0%94%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%86_(%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80))

F. M. Korobeinik

THE CONCEPTS «VOLUNTEERING» AND «ORTHODOX VOLUNTEERING». PRINCIPLES OF VOLUNTEER ACTIVITIES

The article is devoted to the analysis of the concepts and clarification of the concepts of «volunteering» and «Orthodox volunteering», as well as the definition of the principles of volunteering.

Keywords: volunteering, Orthodox volunteering, principles of volunteering, volunteering as a way to improve the value-semantic sphere of the individual.

**ПОЛИКОДОВЫЕ ТЕКСТЫ
СУБКУЛЬТУР: РЕЦЕПЦИЯ
И СТРУКТУРНАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ**

МАКСИМЫ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В РУССКОЙ РЭП-КУЛЬТУРЕ

Личность и творчество А.И. Солженицына прочно вошли в современную русскую песенную культуру. Рок- и рэп-исполнители, участники интернетлора (фольклора Интернета) обращаются к произведениям писателя с конца 1980-х годов. Противоречивое отношение современного российского слушателя к мировоззренческой позиции Солженицына отразилось в разнообразии песенных жанров и интонации поэтических текстов.

Ключевые слова: Егор Летов; Гио ПиКа; Евгений Казачков; рэп; речитатив; «стихотворение в прозе»; концепты «свобода» и «криминал».

Формирование традиции использования солженицынского мифа в русской песенной культуре началось в конце 1980-х годов, когда политика гласности открыла возможности для прочтения и интерпретации произведений писателя широкому кругу как читателей, так и творчески мыслящих интеллектуалов. Имя Солженицына, факты его биографии и основные произведения стали активно цитироваться в общественных дискуссиях, что позволило Егору Летову – лидеру сибирской рок-группы «Гражданская оборона» – откликнуться на неверное, по его мнению, истолкование хрестоматийного рассказа «Один день Ивана Денисовича» песней «Солженицын писал о совсем другом», вошедшей в альбом «Тошнота» 1989 года [5].

Летов болезненно остро воспринимает историю заключенного Щ-854. Обыденные, привычные действия десятков миллионов «Иванов Ивановичей» подчеркивают безразличие как людей 1930-х годов к массовым арестам соседей и коллег, так и равнодушие современной позднесоветской публики к страдальческому пафосу рассказа Солженицына. Героическое начало в образе Ивана Денисовича не осознается миллионами обывателей шумной эпохи перестройки, для которых история собственной страны, когда «громыхали сапогами и цепями правоты», – это очень далекий от их ежедневных мелочей жизни период.

Идея свободы, ставшая одной из ключевых для русской рок-поэзии 1970–2000-х годов, реализуется сейчас посредством новых типов стиха и ритма в рэп-культуре. Наряду с концептом «свобода», в тексты хип-хопа входит

семантическое поле «братство», что верно отметила Т.П. Кожелупенко в диссертации об американском и русском рэпе [4].

Свобода в рэп-поэзии сочетается со своей противоположностью – с концептами «криминал» и «тюрьма». С одной стороны, уголовный мир не подчиняется общепризнанным нормам, и в этом смысле свободен от законов общества и тем интересен хип-хоп культуре, однако, с другой стороны, заключение под стражу ограничивает передвижение по миру и общение с «братьями по вере», с другими MC (эмси – рэп-исполнитель) и с публикой, фанатами, которые играют чрезвычайно важную роль и в продвижении текстов любимого исполнителя в интернет-пространстве, и, что важнее, на концертах, когда совместное произнесение речитатива и «качание» (исполнение танцевальных движений хип-хопа) всеми зрителями одновременно создают один из основных элементов шоу рэпера.

При анализе семантического поля «криминал» в русском рэпе интересно обратиться к творчеству исполнителя с именем «Гио ПиКа». Гио «ПиКа» Джиоев – осетин по национальности, но родился в Тбилиси. В начале 1990-х годов его родители бежали от войны в Россию, а с 2006 года Гио живет в Сыктывкаре, где MC и начал писать «злющий», как он сам признается [1], тюремный рэп, который теснейшим образом связан с темой ГУЛага. Гио никогда не был заключенным, но чувствует эту тему глубоко и остро. Характеризуя свой стиль в хип-хопе рэпер признается: «Я бы назвал свой жанр битовым шансоном. Это шансон в чистом виде, просто исполнен он в речитативе. Хотя он все же более жесткий и более злой» [Там же].

В 2016 году Гио выпустил песню и клип «Хроника Беломорканал», в которых, предваряет свой оригинальный текст исторической справкой об «Эре Архипелага «ГУЛАГ»», что сразу же вводит речитатив в солженицынскую традицию русской литературы:

[Интро]

В 1929 году к власти пришел Иосиф Виссарионович Сталин.

Это было новой страницей в истории России –

Эрой красного террора, горя и людского унижения,

Эрой Архипелага «ГУЛАГ»,

Одним из подразделений которых являлся Беломоро-Балтийский лагерь – БелБалтЛаг,

Он же «Беломорканал».

[Куплет 1]

Здесь нет воды пока, и не ходят суда,

Грузите их всех на поезда.

Это наши пчелы, а пчела не боится труда,

И бетон, и руда, и песок, и слюда.

За два года, люда честного БелГруда,

Наш телом бьет, колит руду в никуда.
Не надо вести счет народу,
В руки лопата и пошла работа.

[Бридж]

Идея постройки канала зародилась еще во время Северной Войны
И принадлежала императору Петру I.

Однако проект был отклонен царским правительством из-за его высокой стоимости.

И вот, спустя 300 лет, большевики нашли выход из ситуации –
Архипелаг «ГУЛАГ», цена вопроса – 60 000 жизней в бетон.

[Куплет 2]

Собрав всю волю по крошкам – будет немножко.

Дальше ройте мотыгой и ложкой.

Здесь ферзь и пешка к друг дружке на короткой ножке.

Грязь и князь здесь варятся в одной плошке.

И кости для крепкости, даешь фундамент той грандиозной стройке,

Даешь фундамент той грандиозной стройке, стройке.

[Аутро]

Беломорканал был построен в рекордно короткие сроки:

Более 100 сложнейших инженерных сооружений,

Более 3000 километров железнодорожных путей и подводов.

Это было полностью лагерным строительством:

Без техники, все на своем горбу и все своими руками.

Заклученные каналаармейцы – от жаркой работы растает ваш срок.

Сыктывкар Андерграунд [2].

Последняя фраза «Сыктывкар Андерграунд» – это своеобразная подпись Гио под текстом, которая появляется в каждой его работе и подчеркивает смысловую связь творчества рэпера с русским тюремным севером.

В марте 2018 года один из многочисленных пользователей YouTube, которые часто увлекаются любительским речитативом под какой-либо известный бит (повторяющийся ритмичный музыкальный фрагмент), Евгений Казачков записал отрывок эссе Солженицына «Жить не по лжи!» под аккомпанемент композиции Паффа Дэдди и Джима Пейджа «Come With Me», которая в свою очередь основана на песне «Kashmir» группы «Led Zeppelin». В данном видеофрагменте обращает на себя внимание не только исполнение Казачкова, но и его футболка, на которой изображен Солженицын с красной полосой на глазах и с белой надписью «Жить не по лжи». Отметим, что в рэп-культуре не только важны текст и музыка трека, но и элементы шоу и визуализации (клип), усиливающие влияние стихов на слушателя. В данном случае, так как видео снималось в домашних условиях, подбор костюма является одной из доступных возможностей сильнее подчеркнуть значение и смысл выбранного текста для исполнителя.

Казачков использовал довольно объемный отрывок эссе Солженицына, исключив в основном первую часть работы, где писатель приводит исторические детали и политические факты, чуждые современному зрителю YouTube'a, как то: имя Мао Цзэдуна, упоминание о подавлении «Пражской весны», слова о прописке или курилках в НИИ. Рэпер сохранил наиболее эмоционально заряженные слова о правде и лжи и раскрыл удивительную поэтичность и ритмичность слога Солженицына. Ниже текст эссе представлен в виде партов (куплетов), где каждый стих отделяется Казачковым длительной паузой от остальных, и хуков (повторов строк, которые из-за этого легко запоминаются):

[Куплет 1]

Когда насилие врывается в мирную людскую жизнь –
его лицо пылает от самоуверенности,
оно так и на флаге несет, и кричит:

«Я –

Насилие!

Разойдись, расступись – раздавлю!» Но

насилие быстро стареет,

немного лет – оно уже не уверено в себе,

и, чтобы держаться, чтобы выглядеть прилично, –

непрерывно вызывает себе в союзники

Ложь.

Ибо:

насилию нечем прикрыться, кроме лжи,

а ложь может держаться только насилием.

И не каждый день, не на каждое плечо кладет насилие свою тяжелую лапу:

оно требует от нас только покорности лжи,

ежедневного участия во лжи

– и в этом вся верноподданность.

И здесь-то лежит пренебрегаемый нами,

самый простой, самый доступный ключ к нашему освобождению:

личное неучастие во лжи!

Пусть ложь все покрыла,

пусть ложь всем владеет,

но в самом малом упрямся:

пусть владеет

не через меня!

[Хук]:

не через меня!

не через меня!

пусть владеет не через меня!

Пусть ложь все покрыла,

пусть ложь всем владеет,

Но пусть владеет не через меня!

[Куплет 2]

И это – прорез во мнимом кольце нашего бездействия!
– самый легкий для нас и самый разрушительный для лжи.

Ибо

когда люди отшатываются ото лжи –
она просто перестает существовать.
Как зараза, она может существовать
только на людях.

Не призываемся, не созрели мы идти на площади и громогласить правду,
высказывать вслух, что думаем, –
не надо, это страшно.

Но хоть откажемся говорить то, чего не думаем!

Вот это и есть наш путь,

самый легкий и доступный при нашей проросшей органической трусости,
гораздо легче (страшно выговорить) гражданского неповиновения [Ка-
зачков пропускает фразу «по Ганди». – Е.К.].

Наш путь:

ни в чем
не поддерживать
лжи
сознательно!

[Хук] (повторяется 4 раза):

ни в чем
не поддерживать
лжи
сознательно!

[Куплет 3]

Осознав, где граница лжи –

[Казачков пропускает «для каждого она еще по-разному видна» – Е.К.]
отступить от этой гангренозной границы!

Не подклеивать мертвых косточек и чешуек Идеологии,

не сшивать гнилого тряпья –

и мы поражены будем, как быстро и беспомощно ложь опадет,

и чему надлежит быть голым –

то явится миру голым.

Итак,

через робость нашу пусть каждый выберет:

остается ли он сознательным слугою лжи

(о, разумеется, не по склонности, но для прокормления семьи,

для воспитания детей в духе лжи!),

или пришла ему пора отряхнуться честным человеком, достойным ува-
жения и детей своих и современников.

И с этого дня он:

– впредь не напишет, не подпишет, не напечатает никаким способом ни
единой фразы,

искривляющей, по его мнению, правду;
 – такой фразы ни в частной беседе, ни многолюдно не выскажет ни от себя, ни по шпаргалке, ни в роли агитатора, учителя, воспитателя, ни по театральной роли;
 – живописно, скульптурно, фотографически, технически, музыкально не изобразит, не сопроводит, не протранслирует,
 [Казачков пропускает «ни одной ложной мысли» – Е.К.]
 ни одного искажения истины, которое различает;
 – не приведет ни устно, ни письменно ни одной «руководящей» цитаты из угрождения, для страховки, для успеха своей работы, если цитируемой мысли не разделяет полностью... [3]

И далее Казачков начитывает до конца эссе Солженицына, также иногда пропуская отдельные фразы.

Эмоциональный заряд речитатива рэпера очень сильный, искренность чувств и сопереживание тексту подчеркиваются экспрессивными движениями и мимикой. Настолько сильно «зарядиться» текстом Казачкову помогает, несомненно, и яркий писательский дар Солженицына, умение писателя кратко, но емко выразить свою мысль. «Крохотки», написанные с перерывом в 1958 – 1999 годах, относятся к жанру «стихотворения в прозе», но и общественно-политическое эссе «Жить не по лжи!» несет яркую доминанту поэтического, образного, ритмичного языка, способного раскрыть свои новые грани в мелодекламации рэпа.

Итак, анализ современной песенной лирики, как текстовых ее вариантов, так и видеоклипов, в которых сильны элементы шоу, показывает, что личность, факты биографии и избранные произведения Солженицына прочно вошли в контекст актуальной российской культуры. «Архипелаг ГУЛаг» (речитатив Гио ПиКа), «Один день Ивана Денисовича» (песня Е.Летова), «Жить не по лжи!» (любительское видео Е.Казачкова) – все эти произведения связаны для рок- и рэп-поэзии с концептами «свобода», «тюрьма» и с поиском пути развития страны («русская идея»). Приветствуя усилия Солженицына в отстаивании идеи политической и физической свободы личности, в улучшении нравственного здоровья российского народа, песенная культура молодежи с сомнением относится к возможностям писателя влиять на будущее страны, формулировать цели и способы успешного развития России.

Литература

1. Гио ПиКа: Биография [Электронный ресурс] // Портал радиостанции last.fm. – URL: <https://www.last.fm/ru/music/Гио+ПиКа/+wiki> (дата обращения: 11.02.23).
2. Гио ПиКа. Хроника Беломорканал [Электронный ресурс] // Портал текстов песен Pesni.club. – URL: <https://pesni.club/text/гио-пика-хроника-беломорканалprod-by-drz> (дата обращения: 11.02.23).

- 398 | 3. Казачков Е. Жить не по лжи / Видео [Электронный ресурс] // Портал YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R5Z8-hoh6fE> (дата обращения: 11.02.23).
4. Кожелупенко Т.П. Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп текстах: автореферат дис. к.ф.н. – СПб., 2009. – 21 с.
5. Летов Е. Солженицын писал о совсем другом! [Электронный ресурс] // Официальный сайт гр. «Гражданская Оборона». – URL: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1225957813.html#ixzz5XtXcAjOn> (дата обращения: 11.02.23).

E. A. Kravchenkova

MAXIMS BY A. I. SOLZHENITSYN IN RUSSIAN RAP-CULTURE

The personality and works of A. I. Solzhenitsyn is firmly established in the modern Russian song culture. Rock and rap artists, members of the Internet community have referred to the works of the writer since the late 1980s. The contradictory attitude of contemporary Russian audience to the ideological position of Solzhenitsyn is reflected in the diversity of song genres and intonations of poetic texts.

Keywords: Yegor Letov; Gio PiKa; Yevgeny Kazachkov; rap; recitative; poems in prose; concepts ‘freedom’ and ‘criminality’.

АВАНГАРДНОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ М. Ю. ЕЛИЗАРОВА

В статье рассматриваются авангардные и неоавангардные черты, присущие песенному творчеству М.Ю. Елизарова, обосновывается центральная роль авангардного начала в поэтической системе автора.

Ключевые слова: авангард; неоавангардизм; Михаил Елизаров.

Здесь нам бы хотелось отметить, что, несмотря на несомненную поликодовость песен М.Ю. Елизарова (они сочетают в себе и текстовый, и аудиальный форматы, что, в принципе, характерно для песни как жанра), наше внимание в большей степени все же будет сосредоточено на текстовом компоненте. Это обусловлено и тем, что именно в текстах авангардное начало находит свое наибольшее проявление, и словами самого автора-исполнителя, утверждающего, что в его произведениях «незамысловатая мелодия» является лишь дополнением к исполняемым под нее словам.

Перед тем, как перейти к непосредственному анализу текстов песен М.Ю. Елизарова, мы считаем нужным обратиться к определению жанра, в котором работает музыкант. Сам автор придерживается формулировки «бард-панк-шансон», тем самым позволяя нам предположить, что опирается сразу на три эти традиции. Однако при ближайшем рассмотрении можно увидеть, что каждая из них подвергается осмеянию в творчестве поэта. К примеру, об одном из «отцов-основателей» русского панка Егоре Летове иронично высказывается лирический герой песни «За окном говорит фонарь...», у которого исполняемая под его окном музыка вызывает лишь раздражение:

Эх, Цой, Виктор Цой, Наутилус, Летов
У шикарной музыкидох*** куплетов...

Тема же обычаев криминального мира, характерная для шансона, доводится до абсурда в песне «Колорадо»:

Моя баба по незнанке,
В несознанке, без подянки зафаршмачилась.
В ноутбуке, на фейсбуке.
Через пидорский аккаунт законтачилась.

Что же касается бардовской традиции, то ей творчество М.Ю. Елизарова соответствует исключительно по внешним признакам: песни исполняются

400 | под гитару их же автором. При этом сам поэт в интервью не раз говорил о том, что ни в коем случае к бардам себя не причисляет.

Таким образом, мы можем говорить о противопоставленности творчества М.Ю. Елизарова всем трем заявленным им же в названии жанра традициям.

Декларируется разрыв с традицией и в текстах песен. Примером этому может служить «Гуманитарная»:

Прерафаэлиты срали-мазали
И рафаэлиты срали-мазали,
Малые голландцы срали-мазали,
Импрессионисты срали-мазали,
А я взял и нарисовал любовь...

При этом из разрыва с традицией вытекает и другой, основополагающий авангардный принцип: категория утопии. Преодолев рамки, заложенные творцами и мыслителями прошлого, лирический герой самостоятельно находит путь к идеалу и его достигает:

...Хайдеггер и Хомский срали-мазали.
А я взял и определил, в чем смысл,
Разделил логос на х*** и суть,
Запилил мегаметязыки...

Однако здесь он сталкивается с тем, что самому миру утопия эта не нужна. Стремящийся к ней лирический герой становится лишь объектом насмешек окружающих, воплощением которых в «Гуманитарной» предстает возлюбленная:

Но пока я одуплял традицию:
Юнгеров, генонов с хабермасами,
Вошкался с дазайном и со смыслами
Лотманом и логосом-хуегосом,
Ты ушла – случай ***анный-смешной!
Я стою, плачу ***анный-смешной!
Как же так? Я же ***анный-смешной
Без тебя, милая моя!

Современный, погрязший в бездуховности мир не заинтересован в идеале. А значит, необходим язык, способный отобразить это в полной мере. И языком таким становится обценная лексика, обилие которой мы можем наблюдать в песнях М.Ю. Елизарова. Помимо этого, в некоторых своих произведениях поэт прибегает к намеренной примитивизации речевых конструкций с целью приблизить их к штампам, характерным для сегодняшней действительности:

... Ей не нужно цветов, денег...
(«Хендай 109»)

Скажут, что фашист я и насильник,
Что гандон и редкостный подлец,

Если я не верю в холодильник,
 Если отрицаю холодец.
 («Холодильник-холодец»)

Также, воссоздавая в своих песнях язык современных реалий, он обращается к использованию аббревиатур, коими изобилуют масс-медийные тексты. Пример можно увидеть в «Сентиментальном марше»:

Осталось что от ДЦП?
 Лишь репортаж на РТР,
 Кусочек белой ЭВМ.
 Зато Россия в ВТО!

Кроме того, нельзя не обратить внимание на сознательное упрощение рифмы, встречающееся в произведениях поэта. Так, в уже упомянутом «Холодильнике-холодце» на протяжении всего текста окончания строк рифмуются со словами холодильник и холодец. Здесь же было бы уместно сказать и о музыкальной составляющей песен М.Ю. Елизарова, которую он сам характеризует как «незамысловатую мелодию», подчеркивая этим и ее упрощенность.

Таким образом, вышеописанное позволяет нам говорить о присутствии в поэтическом творчестве М.Ю. Елизарова эстетики примитива, также являющейся одной из основных черт авангарда.

Однако вернемся к реальности, создаваемой поэтом. Бездуховный мир, в который оказывается погружен лирический герой, часто предстает перед нами полным хаоса, из которого вытекает непреодолимая трагичность. Наиболее ярко это проявляется в песне «Пидарасы одиночества»:

Заблеванная подъезд. И будто бы арест.
 Но можно за бухлом, да ничего не хочется.
 Невысказанный плен, ничтожество и тлен.
 Дверь пилит автоген, поют Лили Марлен
 Пидарасы одиночества...

Следующей авангардной чертой, присутствующей в поэзии М.Ю. Елизарова, можно назвать наличие в его песенном творчестве политических мотивов. Например, в «Оркской» лирический герой рассуждает о противостоянии России и западного мира:

Помнишь, брат, как давили эльфийскую мразь,
 Как бежали на запад их злобные орды.
 Мы полками месили гондорскую грязь.
 Чтобы ярче сиял белокаменный Мордор.

В ней же затрагивается и тема жизни внутри страны:

Не случайно, что в Мордоре нашем п***ц.
 Потому что мы больше не орки!

402 | Об этом же идет речь и в «Чертовом колесе», где в качестве лирического героя выступает среднестатистический российский гражданин:

И с тобой сейчас на ВВЦ
 Мы не думали о п***це.
 Покупали вату и ситро,
 И голосовали за ЕдРо.
 И хотели быть как вся страна,
 Что про***ана и просрана.
 Так хотели быть как все, как все.

С политическими мотивами в поэзии М.Ю. Елизарова тесно связана и, несомненно, присутствующая в ней эпатажность и провокационность. Так, автор в своих песнях не раз обращается к образам противоречивых с точки зрения истории личностей. Одним из примеров этому является «Сталинский костюм», где Сталин предстает последней надеждой для простых людей на защиту от жестокого капиталистического общества:

Все херово, поменялось все местами-на.
 Откровенно не хватает людям Сталина.
 И недаром в каждом доме и подъезде
 Все мечтают о реванше и возмездии.

И отсюда следует еще одна авангардная черта, характерная для песенного творчества М.Ю. Елизарова: мы не можем быть до конца уверены, говорят ли лирические герои его песен серьезно или же лишь насмеваются над людьми с подобным мировоззрением. Поэт стирает грань между реальным восприятием действительности и игрой.

Однако, помимо уже отмеченных нами в песенном творчестве М.Ю. Елизарова основных принципов авангарда, берущих свое начало с момента его появления, нельзя обойти вниманием и черты, характерные уже для неоавангардизма, также встречающиеся в произведениях поэта. Так, С.Л. Константинова пишет [2, с. 27], что для данного направления обязательной является явная маргинальность по отношению к этическим канонам эпохи. И у М.Ю. Елизарова это, вне всяких сомнений, прослеживается. Он полностью отказывается от принятой в наше время политкорректности и подвергает ее осмеянию. Очевидным примером тут может служить уже ранее упомянутый нами «Сталинский костюм»:

А ты не женщина – ты просто человек с п***.
 А ты вообще не человек – ты либерал простой.

Итак, в данной работе нами было проанализировано песенное творчество М.Ю. Елизарова, а также выделены встречающиеся там авангардные принципы. Среди них и обусловленное разрывом с традицией стремление к утопическому идеалу, и находящая выражение в отражающем современную действительность языке эстетика примитива, и создаваемая автором

в произведении трагически-хаотическая реальность, и часто связанный с политическими мотивами эпатаж. И, несмотря на то, что не каждое из произведений поэта обладает всеми названными чертами, мы можем с уверенностью сказать, что в основе каждого лежат несколько или хотя бы одна из них. Таким образом, мы вправе утверждать, что авангардное начало является в поэтической системе М.Ю. Елизарова центральным.

Литература

1. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006 – 304 с.
2. Константинова С.Л. Русский поэтический авангард: XX век: Учебно-методическое пособие к спецкурсу. – Псков: ПГПУ, 2007 – 98 с.
3. Шансонье из хтони. – URL: <https://zavtra.ru/blogs/shansone-iz-htoni> (дата обращения: 07.02.2023).
4. <https://youtu.be/UIbJdsiTI88>

E. O. Sirazetdinova

AVANT-GARDE QUALITIES IN POETRY OF M. Yu. ELIZAROV

The article presents analysis of avant-garde and neo-avant-garde features in M. Yu. Elizarov's lyrics. The author explains why the avant-garde qualities are key to M. Yu. Elizarov's poetic system.

Keywords: avant-garde; neo-avant-garde; Mikhail Elizarov.

МОТИВ СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА» НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА «ЗОВ КРОВИ»

В данной статье рассматривается и анализируется мотив смерти в творчестве группы «Мельница». Дается определение подхода к смерти в контексте изучаемого материала, далее следует анализ текстов альбома «Зов крови». В результате отмечается, что мотив смерти является смыслообразующим не только в одной композиции, но и в альбоме в целом. В широком смысле слова, гибель – основное психологическое и образное зерно, которое лежит в основе каждого явления, что тесно связано с жизнью.

Ключевые слова: смерть, жизнь, ценность, интерпретация, фольклор, «Мельница».

В творчестве русской рок-фолк группы «Мельница» часто встречается мотив смерти. Это животрепещущая тема во все времена, и наше не стало исключением. Музыкальная группа опирается на фольклор и народные мифы при раскрытии данного вопроса. В творчестве «Мельницы» смерть тесно связана с образом жизни, также поднимаются варианты существования сознания после гибели.

Смертью интересовались в различных культурах. Каждая относилась к ней по-своему, однако в большинстве она выражалась в образной форме. Рефлексия о смерти важна для людей, но проще восприятие идёт через иносказание. Поэтому раскрытие темы гибели идёт в творчестве «Мельницы» именно через образы.

Согласно «апофатическому» подходу к феномену смерти, ее природа выделяется как смыслотворческий фактор человеческой жизни. Например, получившее широкую известность изречение «memento mori» (лат. помни о смерти) подтверждает, что люди используют этот способ интерпретации уже много столетий. «При таком подходе смысл смерти рассматривается в связи со смыслом жизни» [2, с. 62].

Смерть ощущается как таинственная сила, образы же делают её более понятной, визуализируют данный феномен. При этом они абстрагируют человека от страданий, снимают страх, делают субъективное переживание в какой-то степени объективным, переводя на уровень коллективной традиции.

Современное атеистическое понимание смерти, исходящее из идеи временности пребывания человека на земле, существенно контрастирует с традиционным религиозно-мифологическим. Последний связан с идеей бессмертия человеческой души и отличается позитивным отношением. В народной среде уход из жизни воспринимается более свободно. О нём много говорят и ценят как естественную часть существования, как ожидаемое и закономерное событие. Современное общество отчуждённо вытесняет смерть из коллективного сознания, что приводит к разрушению традиционно сложившихся психологических механизмов защиты от гибели. Группа «Мельница» же в своём творчестве использует как раз классический мифологический способ интерпретации. Это помогает людям через своё бессознательное проще воспринимать смерть.

Перейдём к рассмотрению сходных проявлений мотива гибели в песнях группы. Мы остановимся на отдельном альбоме «Зов крови», ведь в нём они выявлены особенно ярко.

Само название альбома уже даёт нам подсказки. Оно означает зов предков, так как кровь с древних времён ассоциировалась с родом. В-первых, данная расшифровка связана с обращением группы «Мельница» к древним мифам, к корням. Во-вторых, формулировка «зов крови» сочетается с феноменом смерти, она создаёт связь между мирами живых и мёртвых (предков).

Остановимся на связи мотива гибели с первоначальными стихиями – водой и огнём. Именно они красной нитью проходят через весь альбом. «Число два лежит в основе бинарных противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические и ранненаучные традиции описывают мир» [6, с. 1089]. Оно отсылает к идее взаимодополняющих частей неделимого целого (два значения: мужской и женский, небо и земля, день и ночь), к теме парности. Китайская категория инь объединяет в себе значения воды как оппозицию огню (янь) и как женское начало.

В самых различных верованиях вода – исходное состояние всего сущего. Вода как простейший род жидкости выступает эквивалентом всех жизненных «соков», прежде всего – крови (особенно это характерно для мифологических представлений южноамериканских индейцев). Являя собой начало всех вещей, вода знаменует и их финал, ибо с ней связан (в эсхатологических мифах) мотив потопы. Смерть в воде частотно появляется в мифологии и фольклоре разных культур.

В песне «Травушка» лирическая героиня умирает в реке. Согласно славянским верованиям, реки – дороги в потусторонний мир или границы между жизнью и смертью. Это же можно увидеть в древнегреческой мифологии, анализируя Лету, через которую люди должны пройти перед попаданием в царство Аида.

Речка, моя сестра,
Примет и укроет волною...

В песне также присутствует мотив перерождения. Значение первоначала воды соотносится с актом омовения, возвращения к исходной чистоте. Ритуальное омовение – как бы второе рождение, новый выход из материнской утробы (этот аспект удержан и в христианской символике крещения). Поэтому через смерть в воде лирическая героиня очищается от жизни нынешней и готовится к следующей.

Поздно ли, рано ли
Отыскать тропинку другую
Чтоб из чужой земли
Возвратиться в землю родную...

В песне «Ай, волна» сохраняется мотив смерти в воде. Лирическая героиня ищет упокоения в море, как в первоначальном:

Возьми волна, прими волна!
Волна – прими меня...

В то же время водная бездна – олицетворение опасности или метафора смерти (Ермунгард, водяной, сирены т. д.) В песне «Сказка о Дьяволе» лирический герой погибает в море. Часто в разных мифах море рассматривается как грозное, опасное и непредсказуемое место, в котором обитают морские чудовища (в данном случае – морской дьявол). Человек отправляется в дальнее плавание и не возвращается, близкие его теряют:

Я покинул тебя, голубка
Обещавши вернуться скоро.
Перепутал я небо с водою,
Я уплыл за своей бедою.
Это выражено и в такой песне как «Лента в волосах»:
Есть такие дороги – назад не ведут.
На чужом берегу я прилив стерегу.
Паруса обманув, ветер стих навсегда,
Плоским зеркалом стала морская вода.

<...>
Я по дну бы морскому навстречу пошла,
Только в компасе старом сломалась игла.
<...>

Третий год я зову – только эхо в ответ,
Обманул меня ветер, запутал твой след.

Итак, переход в другие состояния (смерть) посредством взаимодействия с водной стихией широко распространён как в мифологии, так и в альбоме «Зов крови».

Огонь также является первоначальной стихией. С одной стороны, он – символ жизни, энергии. С другой – борьбы, разрушения. Его образ исполь-

зается многогранно в фольклоре. Огонь – это регулятор всей жизни на земле. Он создаёт и поддерживает баланс между растительным и животным миром на поверхности земли и в воздухе. На суше огонь – главный и ведущий как в зарождении живых существ, так и в их смерти. Эволюционное развитие человека доказывает, что вирусы, микробы и бактерии живут с человеком постоянно. Их завышенное количество нарушает баланс в животном мире, что вызывает часто неизлечимые болезни и приводит к смерти. Чтобы разорвать эту связь, цепочку, продлить жизнь людей, необходимо сжигать трупы людей и животных, при этом будут уничтожаться вирусы, микробы, бактерии. Огонь – это жизнь и смерть всего живого на земле.

Рассмотрим одноимённую с альбомом песню – «Зов крови». Примечательно, что в ней огонь связан с атрибутами битвы. Он сопровождает воина, помогает ему распалиться и использовать максимум возможностей на поле брани:

На броне драконьей
 Польшнуло солнце.
 <...>
 Пляшет солнечный знак
 На струне тетивы...
 <...>
 Ярость светла, словно факел, клинок.

Огонь выступает и как разрушающая сила, способствующая разрыву грани между разными состояниями (в данном случае – жизнью и смертью). Латиняне также развили учение об очистительном огне, о том, что души всех людей пройдут через него после выхода из тела. Из-за этого лирический герой песни предчувствует смерть именно через образ огня.

Где смерть жжёт костёр
 Ты вдыхаешь дым.
 <...>
 Разгорелись поленья,
 Не вернуться назад.
 <...>
 Расползается, тля, ткань бытия...

Отношение к смерти лирического героя удивительно. Он уверенно идёт в загробный мир вместе со своим оружием. То, чем он жил, значительно повлияло на то, как он умер и за что. Появляется скандинавский миф о Вальхалле, месте, куда попадают после гибели павшие в битве воины, и где они продолжают прежнюю героическую жизнь.

И не нижний мир получит тебя,
 А с улыбкою встретит
 Воинственный бог.
 <...>

Зов крови
 Смерти волчьим оскалом
 Ты в лицо усмехнёшься.
 Зов крови
 Ты всегда знал,
 Что не вернёшься.

В песне «Двери Тамерлана» пламя тоже ставится в качестве неотъемлемой части битвы, как её сердцевина. После смерти же воину отводятся полагающиеся почести.

Ты – сердце огня,
 Ты – песня знамен...
 <...>

И золотом стыть тебе в высокий курган.

Жена погибшего связана с ним благодаря огню. Пламя выступает и как посредник между живыми и мёртвыми:

Обручью костра
 Навеки верна...

В песне «Травушка» огонь порождает свет и тепло, без него не существовала бы жизнь на земле. Он контрастирует с мотивом смерти:

Солнце взойдёт в огне
 Позовёт в дорогу далече.
 Но не подняться мне...
 Страсти жизни яркие, огненные:
 Сколько раз я видела пожар-пепелище,
 Сколько я ночей сна не знала

Песня «Полнолуние» показывает то, как огонь использовали для общения с потусторонним миром, с мистическим (Луна также связана со смертью):

Полнолуние!
 Эй, народ честной,
 Разводи костры!

В песне «Дракон» смерть и жизнь связаны с солнечным циклом. Гибель рода знаменуется угасанием светила:

И смотрю я, как кагится солнце
 По холодному склону небес,
 Теряя остатки тепла.

Показана и ценность настоящего момента. Когда в любой миг вместе с гибелью дракона может наступить конец всему роду, последний в племени легко взлетает и наслаждается реальностью:

Ликует солнце на лезвии гребня.
 И это всё, и больше нету ничего –
 Есть только небо, вечное небо

Песня «Огонь» рассказывает о колдовстве. С древности люди отправляли подношения богам с помощью их сожжения на костре. Так и лирическая героиня связывается с потусторонним миром, пытаясь вернуть любимого, с помощью пламени.

Я огонь напою вином...
 <...>
 Как захватит от дыма дух,
 Как светло улыбнётся князь!
 <...>
 Где теперь взять тепла –
 Всю душу я отдала...

Так, вода и огонь, как инь и янь, создают цельную картину мира. Они пронизаны мотивом смерти, выделяют его общие черты в целом альбоме.

Группа «Мельница» говорит и о суициде. Это тема вызывает острые споры с давних времён и по сей день. Однако она несомненно связана со смыслом жизни как в целом, так и в частности. Русская рок-фолк группа ставит важный вопрос: «Что наполняет наше существование значением?» На что и даёт некоторые ответы в песне «Ай, волна».

Люди наслаждаются миром, созерцая его. Зрение – каждодневный помощник в познании окружающей вселенной. Поэтому одной из причин страдания лирической героини становится слепота:

Айя, незрячая я...

Ещё одна горечь – потеря Родины. Насильное расставание с любимой Отчиной плохо отражается на человеке:

Ай, мне открыли, что по морю мы
 Три чужих страны переплыли

Лирическая героиня песни лишается и любимого занятия – игры на флейте. Ситуацию усугубляет то, что об этом она узнаёт от других, до того теща себя мыслью об обратном:

Ай, объяснили, что оглохла я,
 А свирель моя не поёт из-за пыли.

Дети, передача знаний следующим поколениям – один из стимулов к жизни. Однако лирическая героиня сетует, что не может иметь потомство:

Бездетная я...

Искреннее чувство взаимной любви, важности друг для друга, делает нас счастливыми. Но и это оказывается неправдой для лирической героини:

Ай, теперь знаю, что любовь моя
 Продавалась зря...

Выходом из существования, наполненного страданием, оказывается смерть. Лирическая героиня бросается в море, прося волны её принять. Тут снова играет роль мировоззрение того времени, когда люди решают умереть именно соединившись с первоначальной стихией.

410 | В итоге мы можем сказать, что в альбоме «Зов крови» группы «Мельница» тема смерти сохраняет своё первостепенное (архитипическое) значение, при этом раскрывается в других мотивах и делает их значения более полными. В широком смысле слова, гибель – основное психологическое и образное зерно, которое лежит в основе каждого явления, что тесно связано с жизнью. Используя с древности сложившуюся мифологию, группа «Мельница» восстанавливает разрушенные в коллективной культуре нашего времени психологические механизмы защиты от смерти. Это помогает людям через образы задуматься о гибели и её роли в нашем существовании.

Литература

1. Научные ведомости белгородского государственного университета // Философия. Социология. Право // Религиоведение и социология культуры // Варава В.В. «Философская танатология или апофатическая философия?» – 2013, вып. 23. С. 112–118.
2. Международный журнал исследований культуры // Аксиология культуры // Даренский В.Ю. «Смерть как ценность культуры» – 2016. С. 62–73.
3. Вопросы философии // Исупов К.Г. «Русская философская танатология» – 1994, № 3.
4. Научный альманах «Традиционная культура» // Подюков И.А. Образы смерти в русской народной культурной традиции Прикамья, 2018. Т. 19, № 5, спецвыпуск.
5. Энциклопедический словарь «Славянская мифология». – М., 1995, 417 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия : электронная версия // Главный редактор Токарев М.А. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1147 с.
7. Костомаров Н.И. Славянская мифология. 1847. 113 с.
8. Бедненко Г.Б. Пространство мифа. 2008.
9. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
10. Бочаров В. П. Огонь – это жизнь и смерть. Сочи, 2020.

Научное издание

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВОПРОСЫ АКСИОЛОГИИ, ПОЭТИКИ И МЕТОДИКИ**

Материалы IV Международной научно-практической конференции

Техническое редактирование *Н. Разумова*
Компьютерная верстка *Е. Васюкова*

Гарнитура Таймс. Формат А5.

Редакционно-издательский отдел
Департамента научной деятельности
Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина
117485, г. Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.
Тел.: + 7 495 330 88 01. Факс: + 7 495 330 85 65.
Эл. адрес: inbox@pushkin.institute
Сайт: www.pushkin.institute