

Владимирский государственный университет

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И КУЛЬТУРА

**Материалы XV Международной научной конференции
на тему «Русская литература и российское литературоведение»**

12 – 14 октября 2023 года

Владимир

Владимир 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
Педагогический институт
Кафедра русской и зарубежной филологии

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И КУЛЬТУРА

Материалы XV Международной научной конференции
на тему «Русская литература и российское литературоведение»

12 – 14 октября 2023 года

Владимир

Электронное издание



Владимир 2023

ISBN 978-5-9984-1959-1

© ВлГУ, 2023

© Коллектив авторов, 2023

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)+84(2)

Редакционная коллегия:

С. А. Мартьянова, канд. филол. наук (*отв. редактор*)
К. С. Соколов, канд. филол. наук (*зам. отв. редактора*)
И. А. Костылева, канд. филол. наук (*член редколлегии*)
А. П. Склизкова, д-р филол. наук (*член редколлегии*)
Е. С. Липаткина (*член редколлегии*)

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Художественный текст и культура [Электронный ресурс] : материалы XV Междунар. науч. конф. на тему «Русская литература и российское литературоведение». 12 – 14 окт. 2023 г., Владимир / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых ; Пед. ин-т, Каф. рус. и зарубеж. филологии. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2023. – 222 с. – ISBN 978-5-9984-1959-1. – Электрон. дан. (2,56 Мб). – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Представлены материалы XV Международной научной конференции «Художественный текст и культура», прошедшей во Владимире 12 – 14 октября 2023 года. Статьи посвящены актуальным вопросам изучения констант русской литературы, диалогу русской и зарубежной литератур, методологии и языку литературоведения, жанровому синтезу и стилистическим новациям современных словесно-художественных произведений. В книгу вошли также материалы секции «Методика преподавания иностранных языков в современном вузе». Историко-мемуарный раздел включает воспоминания о выдающемся русисте, профессоре Инне Львовне Альми, прозвучавшие на круглом столе «Инна Львовна Альми и ее научные собеседники» в честь 90-летия литературоведа.

Предназначено для специалистов и начинающих ученых в области русской и зарубежной филологии, культурологов, философов.

ISBN 978-5-9984-1959-1

© ВлГУ, 2023
© Коллектив авторов, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО	6
К 90-ЛЕТИЮ ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОРА ИННЫ ЛЬВОВНЫ АЛЬМИ	
А.В. Марков. О НАУЧНОСТИ И ЧЕЛОВЕЧНОСТИ	9
О.А. Беляева, Н.В. Чернявская. ВСПОМИНАЯ И. Л. АЛЬМИ	15
КОНСТАНТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
В.Г. Андреева. УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В «ПОВЕСТИ О ЖИЗНИ» К. Г. ПАУСТОВСКОГО: РЕЦЕПЦИЯ НАСЛЕДИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО	19
А.Н. Гайворонская-Кантомирова. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОСНОВНЫХ ОБРАЗОВ СТИХОТВОРЕНИЯ Д. С. САМОЙЛОВА «ИЗ ДЕТСТВА»	25
Е.П. Гурина. ДИАЛОГ Л.Н. ТОЛСТОГО И Т. СТОПΠΑРДА («АННА КАРЕНИНА»)	30
М.П. Жигалова. ТЕКСТ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК АНАЛОГ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСМОСА АВТОРА И ЧИТАТЕЛЯ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА (на примере творчества К. Бальмонта)	35
И.А. Костылева. ЖАНР РОМАНА-БИОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ВАРЛАМОВА. К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И ПОЭТИКЕ	45
К.С. Кравцов, М.В. Турилова. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В РОМАНЕ Н.Н. БЕРБЕРОВОЙ «КУРСИВ МОЙ»	53
А.А. Кузнецова. ПТИЦА ЖИВАЯ И МЕРТВАЯ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО И ИСКУССТВЕ ЭДУАРДА ШТЕЙНБЕРГА	59
Р.В. Любарский. «СНАРУЖИ ВСЕХ ИЗМЕРЕНИЙ»: ДЗЕН-БУДДИЗМ В РОК-ПОЭЗИИ ЕГОРА ЛЕТОВА	71
М.М. Меретукова. ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ	80
М.И. Тимошкина. ОБРАЗ «НИЗКОГО» ГЕРОЯ ТУХКИМУСА В ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ	85

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Е.Д. Ботвинова. МЕТАФОРА «МАГИЧЕСКОГО КРУГА»
ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ «МОРЯ И ЗЕРКАЛА» У. Х. ОДЕНА 92
- А.А. Игнатъева. СПЕЦИФИКА ЖАНРА ДРАМЫ
ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА «ЗАГОВОР ФИЕСКО В ГЕНУЕ»..... 97
- А.В. Катернюк. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ
ТРАНСФОРМАЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ АНГЛИЙСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 105
- И.С. Киселёва. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА САТИРИЧЕСКОЙ
КОМЕДИИ ФРИЦА ХОХВЕЛЬДЕРА «СБОРЩИК МАЛИНЫ» 116
- Е.А. Купцова. ТРАНСФОРМАЦИЯ ВАГНЕРОМ
СРЕДНЕВЕКОВЫХ СКАЗАНИЙ 123
- А.П. Смирнова. ЛЮБОВЬ СВОБОДНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕСВОБОДНАЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Т. ГАРДИ
И Д. Г. ЛОУРЕНСА) 131
- Ю.Л. Цветков. ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ И ЖИВОПИСЬ
АНГЛИЙСКИХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ 136
- Е.К. Щербакова. ПЕРСИДСКАЯ МИНИАТЮРА В ПОЭТИКЕ
РОМАНА О. ПАМУКА «ИМЯ МНЕ – КРАСНЫЙ» 142

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ

- Ван Юань Вень, Д.С. Кулмамамов. НАИМЕНОВАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДОЛЖНОСТНЫХ ЛИЦ В ПАМЯТНИКАХ
РУССКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ..... 149
- О.В. Липатова, В.А. Липатова. СЛЕНГ КАК СРЕДСТВО
ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА 156
- О.В. Милютин. ИНТЕРАКТИВНЫЙ «КАЛЕЙДОСКОП»
В УСВОЕНИИ МНОГОАСПЕКТНОСТИ ГЛАВНЫХ ЧЛЕНОВ
ПРЕДЛОЖЕНИЯ..... 161

Ф.Ш. Фаизова. ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ КАК МАРКЕРЫ
КУЛЬТУРЫ..... 167

Ф.Ш. Фаизова, Ф. Рафикова. АНАЛИЗ КОМПОНЕНТОВ
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОЛЯ «БЛЮДА» 173

И.А. Федорова. К ВОПРОСУ ПРИМЕНЕНИЯ ИНТЕЛЛЕКТ КАРТ
НА ЗАНЯТИЯХ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ
У СТУДЕНТОВ-БАКАЛАВРОВ НЕЯЗЫКОВЫХ
НАПРАВЛЕНИЙ ВУЗА 179

МОЛОДЫЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЫ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

С.А. Богданова. МИФОПОЭТИКА ХРОНОТОПА В СБОРНИКЕ
В. ПЕЛЕВИНА «СИНИЙ ФОНАРЬ»..... 185

А.А. Быстрова. ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА ОБЩЕСТВЕННУЮ
МЫСЛЬ 190

Н.С. Казарян. ФАРСОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КОМЕДИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ
И А. Ф. ПИСЕМСКОГО 194

В.А. Пяткина. ФЕНОМЕН ПАМЯТИ В РОМАНЕ Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА
«ЧАГИН» 201

Е.А. Фадеева. ОБРАЗ БАЛА В РОМАНЕ А. Ф. ВЕЛЬТМАНА
«СЕРДЦЕ И ДУМКА»..... 207

А.А. Якунькова. КНИГА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА
И. А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА» 214

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 219

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

12 –14 октября 2023 года преподавателями и сотрудниками кафедры русской и зарубежной филологии (РиЗФ) Педагогического института Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых была организована и проведена XV Международная научная конференция «Художественный текст и культура». Традиционная научная встреча, которая проходит один раз в два года, была посвящена теме «Русская литература и российское литературоведение». Тем самым кафедра русской и зарубежной филологии продолжила ряд мероприятий, посвященных осмыслению сделанного в литературоведении исследователями, ушедшими от нас в последнее десятилетие: Борисом Фёдоровичем Егоровым, Валентином Евгеньевичем Хализевым, Владимиром Марковичем Марковичем, Ириной Степановной Приходько, Валентиной Васильевной Кудасовой, Инной Львовной Альми, Натальей Михайловной Владимирской. Кафедра считает своим долгом не только почитание памяти ученых, но и пристальное изучение сделанного ими для отечественного литературоведения. Особое внимание уделяется тематике, методологии и языку литературоведения, междисциплинарному взаимодействию.

В конференции приняли участие исследователи из Москвы, Перми, Иваново, Брянска, Пскова, Петрозаводска, Майкопа, Сергиева Посада, Волгограда, Владивостока, Оренбурга, Белгорода. Международная часть встречи была представлена учеными из Беларуси (Брест), Узбекистана

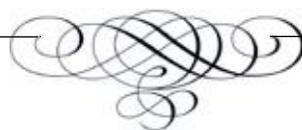
(Ташкент). Организаторы конференции были рады отклику студентов и магистрантов, решивших представить свои научные разработки на строгий суд опытных исследователей.

Конференция была открыта пленарным заседанием, в ходе которого прозвучали доклады Александра Викторовича Маркова (Москва) «Искусствоведческие ключи к русской литературе: современные дискуссии», Гульчиры Талгатовны Гариповой (Москва) «Проблема транскультуральности в поэтическом пространстве современного Узбекистана как предмет дискуссии», Илоны Витаутасовны Мотеюнайте (Псков) «Мотив полета в повествованиях о детстве: Н. С. Лесков и С. Н. Дурылин», Марии Равильевны Ненароковой (Москва) «Язык цветов: дуб в русской поэзии эпохи Романтизма», Анны Алексеевны Кузнецовой (Москва) «Птица – живая и мертвая в поэзии Иосифа Бродского и искусстве Эдуарда Штейнберга».

Оргкомитет конференции сердечно признателен всем, кто стал участником круглого стола «Инна Львовна Альми и ее научные собеседники», поделился своими воспоминаниями, размышлениями о личности и работах ученого. К 90-летию со Дня рождения Инны Львовны одна из аудиторий корпуса № 8 ВлГУ стала именной, на ее дверях появилась мемориальная доска. Надеемся, что со временем в аудитории мы сможем наглядно представить студентам биографию и работы Инны Львовны и создать почву для продолжения замечательных научных традиций.

Редколлегия

**К 90-ЛЕТИЮ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОРА
ИННЫ ЛЬВОВНЫ АЛЬМИ**



О НАУЧНОСТИ И ЧЕЛОВЕЧНОСТИ

Аннотация. В статье ставится вопрос о человечности ученого как ресурсе научных открытий. Науке как механизму учета противопоставлена программа парадигматического знания, в которой одобряющий взгляд позволяет выявить сходства разных объектов. Метод Инны Львовны Альми дает возможность разглядеть в этих сходствах не типы, а векторы, и тем самым соединить рассмотрение творчества отдельного писателя с выявлением художественных открытий сходных писателей внутри единой парадигмы сходства.

Ключевые слова: научный метод, научная парадигма, гуманитарное знание, научный аргумент, гуманизм, эмоция в науке.

О. Павел Флоренский считал если не главной, то самой неотвязной бедой нового времени расставание научности с человечностью. Разобщение этих двух он называл «характерной болезнью всей новой мысли». «Бесчеловечная научная мысль – с одной стороны, безмысленная человечность – с другой» [2, с. 217]. Я думаю об этой разлуке со студенческих лет. Как-то быстро мне стало казаться, что ремесленный, профессиональный подход в гуманитарных науках, исследование разных влияний и заимствований, может быть добросовестным, но не может быть по-настоящему филологическим. Бесчеловечная филология может найти источники, указать на какую-то необычную черту предмета, вскрыть отдельные линии развития литературы – но итогом будет такое же знание, которое у нас было прежде, пусть с уточнением.

Конечно, я не против уточнений – наоборот, часто новая датировка вдруг позволяет увидеть по-новому и развитие литературы и искусства, и развитие связанных с ним понятий. Мы не только иначе прочитываем стихотворение, получившее новую датировку, но и по-другому усваиваем, что философия могла бы сказать об этом стихотворении. Но таких перемен ума не так много в ремесленной науке. Чаще в ней бывает простой учет, сколько найдено источников, на сколько периодов можно поделить творчество автора, и какие художественные особенности самые важные.

Мы со студентами даже сочиняли пародии на ремесленную науку. Мы начинали с того, что ранний период творчества отмечен незрелостью и подражательностью. Средний период, к сожалению, оказался очень

драматичным. А поздний период – период уже старческого угасания. Так можно написать пасквиль на любого писателя под видом строгого и объективного анализа. Конечно, ремесленная наука имела смысл, когда все верили в прогресс, и нужно было знать, какие вещи мешают прогрессу на каких этапах. Но сейчас ремесленная наука – искусственное поддержание прогрессивного мифа.

Ремесленная наука исходит из предсказуемости, что классицизм сменяется сентиментализмом, или что целое поколение находится под влиянием какого-то автора. Эта предсказуемость пародировалась писателями не раз: например, С. Кржижановский в своей прозе «Клуб убийц букв» говорит, что тогда любое влияние будет нежелательным – ведь писатели не могут тогда действовать самостоятельно, и Гёте или Пушкин простирают свое влияние, блокирующее деятельность младших писателей. Но любой знаток Гёте или Пушкина скажет прямо обратное: они были исключительными, а не обобщающими писателями, и если в чем влияли, то в умении делать исключения. У них учились не приемам, а навыку исключительности уже не только в подборе материала и изложении, но и в развитии мысли и нахождении новых областей, где литература может стать философией или самой жизнью.

Приведу большую цитату из крупнейшего методолога науки. «Метод? То, с чем мы тут имеем дело, это, конечно, не только метод. Это не просто набор техник, или философия метода, или методология. Речь даже не о видах реалий, которые мы хотим узнать, и не о видах миров, которые мы надеемся создать. Речь, по сути, о способе существования. О том, какими видами социальной науки мы хотим заниматься. И, в продолжение этого, о том, какими людьми мы хотим быть и как нам следует жить. Методу соответствуют работа, способы работы и способы существования. Я бы хотел, чтобы мы работали настолько успешно, вдохновенно и щедро, насколько это возможно в социальной науке. И размышляли над тем, что значит хорошо работать» [1, с. 31–32]. Так и в филологии работать – это вдохновенно и щедро жить.

В отличие от ремесленника, крадущего смыслы, филолог дарит смыслы. Ремесленник устаёт и потом перед телевизором или в болтовне об удочках и карбюраторах отводит душу. Настоящий филолог, даже когда видит телевизор, футбол или рыбалку, делает из этого щедрую филологию. Такой филолог, например, изучит сценичность экранных шоу, или в движениях футболиста прочитает танец, или вспомнит рыбалки в русской

литературе и их соотношение с охотой. Это будет не отведение души, а наоборот, приведение души, приведение ее к счастью.

Я не хочу показаться художником Пискаревым и сетовать на то, что автор какого-нибудь образцового для узкой темы труда на поверку оказывается человеком без настоящего понимания поэзии. Я радикальнее этого героя Гоголя, недостаток которого – поиск живописного только в живописном, поэтического – только в поэзии. Для меня поэтическое и живописное может найтись где угодно, и в пастернаковском расписании поездов Камышинской веткой, и в треске лампы, и в неожиданной колоритности толпы в метро. Но я как и Пискарев буду возмущен, если филолог допускает пошлость в речи и в жизни, даже если благодаря хорошему устройству исследовательской инфраструктуры он получил интересные результаты.

Образ дорогой всем нам Инны Львовны Альми, которую мы сегодня вспоминаем – это образец филолога, не опиравшегося на готовую инфраструктуру. Наоборот, взыскательность, отбор, что смотреть, что читать, во что вдумываться, заменял ей инфраструктуру. Где-то строится дорогостоящая лаборатория, но где-то философ говорит, что теперь он будет думать о другом, не о вещах, например, а об условиях различия вещей, или условиях соответствия положения вещей истинному высказыванию. Философ должен быть для этого взыскателен как никогда, что вот, буду вдумываться в это, и ничто меня не отвлечет. Но результаты получаются не меньшие, чем на какой-то большой кафедре с десятками сотрудников. Эта взыскательность была у Инны Львовны аскетического, почти богословского свойства.

Как воспроизводить ее подход в наши дни? Я здесь воспользуюсь наблюдением гениального друга, социолога Галины Анатольевны Орловой. Она сказала как-то, что в нашей науке слишком много синтагматичности. Научная работа строится как суждение, высказывание закрытого типа, что такой-то – типичный представитель, такой-то – выдающийся мастер, это – набор качеств, позволяющих говорить о неоромантизме и т. д. Статья тогда строится как одна большая синтагма, в конце мы оказываемся, после чтения десятков страниц, как в конце всего лишь одной фразы: да, типичный, да, повлиял, да, резко изменил манеру, да, ввёл новые понятия. Для чего же тогда нужно было строить огромное сооружение статьи?

Тогда как настоящий смысл – парадигматический, и я – филолог парадигматической мысли, постоянной смены аспекта. Каждое новое высказывание заставляет иначе посмотреть на предыдущее, раскрыть его прежде неизвестные стороны. Я пишу статью так, что каждая новая фраза бросает иной свет на предыдущие. Тогда итогом статьи оказывается парадигма, сходство непохожих явлений, что, например, светотень живописи барокко похожа на устройство мудрости Бальтазара Грасиана, а поэзия Ахматовой – на живопись Головина. Просто парадигму надо расширить, включив туда не просто наблюдаемые явления – нам надо пойти и дальше Освальда Шпенглера, и дальше Мишеля Фуко – но векторы. Например, вектор оживающего изображения, вектор обретения неожиданного смысла, вектор борьбы с самим собой. И вот, можно выяснить, у кого из художников краски как бы борются с собой, и как это связано с развитием аскетических идей в то время. Или как у фотографа нарушается равновесие композиции, и как это связано с квантовой физикой и одновременно с увеличением числа студенческой молодежи.

Эти векторы позволяют переходить от привычных значений к непривычным, иногда головокружительным смыслам. Урок Инны Львовны – это что такой переход не бывает никогда одиноким. Прочитав Пушкина и Достоевского иначе, ты показываешь другим, что иначе можно прочесть и других писателей. Но это будет не прочтение всего в одном и том же ключе, наоборот, постоянный переход ко всё новым философским программам. Например, ты открыл у Пушкина спор: поэта с книгопродавцом, Вальсингама со священником, в общем – несчастного поэта с уполномоченным здравым смыслом, спор неразрешимый. После этого ты Лермонтова ты откроешь уже диалектику внутренней жизни, у Тютчева – контраст данности и заданности, у Фета – отказ от несчастья и от готовых выводов здравого смысла одновременно, а у Блока – принятие всего, что может подвигнуть к новым содержательным спорам. И это всё разные неразрешимости, требующие всякий раз новых, очень деликатных инструментов для интерпретации поэзии.

В парадигматическом исследовании, в отличие от синтагматического, типы, образы, сходные свойства становятся не данными, а векторами, обретают свою заданность, если мы вспомним терминологию неокантианцев и М. М. Бахтина: данность – заданность. Перед этими свойствами стоит эстетическое и этическое задание, и мы

видим, как эстетическое задание, изобразить что-то значимое, превращается в этическое – отнестись к значимому по достоинству.

И тогда сразу же искусство филологии становится и искусством спасения. Это не просто спасение слов, выражений и смыслов от забвения или поверхностного понимания. Это спасение всей жизни от тривиальности, от синтагматической безысходности, когда определение просто оказывается заложником своей определенности. Вместо этого заложничества в парадигматической филологии мы встречаем достижение термином своей цели. Как писал о. Павел Флоренский, термин – это «некое окончательное слово, которое настолько попало в самую точку, в самую суть познаваемой реальности, настолько в нем выразилась природа человечности, – что никто и никогда не посмеет и не сумеет посягнуть на это слово, не обкрадывая духовно себя самого» [3, с. 199]. Термин человечен потому, что внимание к нему готово на любой подвиг ради достижения цели: «Каждое удачное название опирается на годы внимательнейшего взглядывания» [3, с. 210]. И как только цель достигнута, можно сказать, что мы научились искусству спасения, которое для меня всегда выше искусства учета.

Завершить небольшое выступление я хотел бы одним призывом: будем парадигматичны. Будем примером для других, чтобы наши жесты, наши живые глаза, наши улыбки на семинарах входили в эту парадигму открытия. Часто улыбка и ободряющий взгляд быстрее приводят к филологическому открытию, чем множество источников, которые уже рябят в глазах. Парадигматический подход избавляет от этой ряби и позволяет говорить, что и здесь произошло открытие, и эта походка по направлению к кафедре позволила понять, как устроен субъект у Толстого, лучше чем многие объяснения. Поэтому будем открытыми, будем запоминающимися. Наше тело и наша душа – тоже инструменты в лаборатории познания, которые надо содержать в порядке, но и использовать по полной. Тогда открытия не заставят себя ждать.

Литература

1. Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука [Текст] / пер. с англ. С. Гавриленко, А. Писарева и П. Хановой. Науч. ред. перевода С. Гавриленко. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. 348 с.
2. Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М.: Московский рабочий, 1992. 598 с.
3. Флоренский П. А. У водоразделов мысли: черты конкретной метафизики. М.: Академический проект, 2017. 684 с.

A. V. Markov

ON SCIENTIFICITY AND HUMANITY

Abstract. The article raises the question of the scholar's humanity as a resource of research discoveries. The program of paradigmatic knowledge, in which an approving look reveals similarities of different objects, is opposed to scientism as a mechanism of accounting. Inna Lvovna Almy's method enables to discern in these similarities not types, but vectors, and thus to join the consideration of an individual writer's work with the detection of literary discoveries of similar writers within a single paradigm of resemblance.

Keywords: scientific method, research paradigm, humanitarian knowledge, scientific argument, humanism, emotion in scholarship

О. А. Беляева

УДК 82-0

ВСПОМИНАЯ И. Л. АЛЬМИ...

Аннотация. Статья представляет собой мемуарные высказывания, которое помогает воссоздать принципы и методы научной и педагогической коммуникации профессора Инны Львовны Альми со студентами. Эти принципы помогают понять особенности литературоведческого подхода ученого к художественным произведениям: «вслушивание» в текст, вживание в характер героя через детали его изображения в противовес рационализирующим схемам и стандартизации литературных приемов.

Ключевые слова: И.Л. Альми, российское литературоведение, Д.Е. Максимов, педагогика.

Всем, кто учился во Владимирском педагогическом институте на литфаке в 70-80 годы прошлого века, необыкновенно повезло. Учили нас замечательные, преданные науке и учительству педагоги. Каждый из них мне представлялся и в годы учебы, и сейчас – недостижимой величиной образованности, интеллигентности и простоты. Каждый из них достоин памяти и уважения.

В зрелом возрасте мне довелось прочитать воспоминания замечательного педагога, знатока русской литературы, профессора, доктора наук, моего глубокоуважаемого учителя И.Л. Альми о ее научном руководителе, докторе филологических наук, выдающемся литературоведе, Д.Е. Максимове. Назывались они «Больше всего боюсь беспамятства».

Конечно, не случайно именно эти слова были вынесены в название воспоминаний. И для Инны Львовны, как и для ее учителя, память – «соломинка», спасающая от хаоса, дающая жизненные силы.

В завершении обучения в институте вместо государственного экзамена по литературе я писала диплом, научный руководитель – Инна Львовна Альми. Темой моего диплома – были рассказы А.П. Чехова о любви.

Мне казалось, что надо четко обозначить мотивы, найти соответствующие доказательства в текстах писателя, а еще лучше – составить таблицу с примерами авторских приемов. Тогда я была уверена, что сделано все отлично, работа выполнена. Но мой научный руководитель

так не считала. Работа переписывалась неоднократно, так как по молодости лет и по неопытности я не сразу поняла, что в рассказах, тем более чеховских, так же, как и в жизни, в схему и таблицу чувства не вложишь. Инна Львовна исподволь учила вслушиваться в речь героев, выделять ключевые слова, через детали видеть характер героя. Она не принимала схематичности и стандартности в анализе произведения. Основу завораживающей манеры изложения Инны Львовны составляло умение говорить просто о сложном, глубокое знание текста, внимание к деталям сюжета, композиции, приемам, которые использует писатель.

Уроки моего уважаемого педагога не прошли даром: в годы учительства всегда старалась обращаться к тем же приемам, находила детали, ключевые сцены, диалог, а нередко слова, которые уже моим ученикам открывали характер или суть произведения.

Каждый год в день Учителя, когда уже очень взрослые люди поздравляют меня с праздником и благодарят за уроки, я вспоминаю уроки глубокоуважаемой Инны Львовны.

Н. В. Чернявская

Добрый день, уважаемые организаторы и участники круглого стола... Хочу поделиться с Вами первым и, пожалуй, самым ярким воспоминанием тех лет, когда мы, несколько недавних выпускниц филологического факультета, начали свое обучение в аспирантуре у Инны Львовны Альми. Тогда, в первые месяцы обучения, меня удивила невероятная ее щедрость: готовность тратить неограниченное количество времени и внимания на личное общение с каждой из нас, детальное и пристальное обговаривание любых аспектов наших исследований, серьезное обсуждение каждой, пусть и самой неуверенной гипотезы. И это была не только готовность, но и принцип, неукоснительно проводившийся ею в жизнь. С неизменным радушием и заботой Инна Львовна раз за разом приглашала нас к себе в дом (обязательно в дом! Слишком обширное пространство академических аудиторий не создавало нужной атмосферы), не жалела ни чая с конфетами, ни своих сил, чтобы состоялся особенный разговор. Такой, в результате которого мы почти начинали видеть наши еще не существующие доклады, статьи, диссертации.

Тогда, в те годы, эта практика закономерно вызывала у меня чувство благодарности и удивления.

Но только сейчас, став преподавателем высшей школы и в полной мере оценив количество задач, ежедневно стоящих передо мной и моими коллегами, я смогла оценить грандиозность подарка, сделанного Инной Львовной. Она – при ее еще большей, безусловно, занятости – задала нам образец содержательного общения, при котором каждое слово собеседника выполняет роль поддержки в научном поиске, углубляет твои идеи и обозначает перспективы их развития.

Я желаю всем участникам круглого стола столь же интересного и ценного опыта, как и тот, что получили мы, чтобы традиция научного общения, с которой мы познакомились благодаря Инне Львовне, никогда не исчезла из высшей школы.

О.А. Belyaeva
N.V. Chernyavskaya
REMEMBERING I. L. ALMI

Abstract. These articles is a memoir that helps to recreate the principles and methods of scientific and pedagogical communication of Professor Inna Lvovna Almi with students. These principles help to understand the features of the scientist's literary approach to works of art: "listening" to the text, getting used to the character of the hero through the details of his image, as opposed to rationalizing schemes and standardization of literary techniques.

Keywords: I.L. Almi, Russian literary criticism, D.E. Maksimov, pedagogy.

КОНСТАНТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



В. Г. Андреева

УДК 821.161

**УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В «ПОВЕСТИ О ЖИЗНИ»
К. Г. ПАУСТОВСКОГО: РЕЦЕПЦИЯ НАСЛЕДИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО**

*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН
за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051
<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>*

Аннотация: В статье представляются и анализируются важнейшие моменты рецепции К. Г. Паустовским в «Повести о жизни» творческих находок Л. Н. Толстого, прежде всего, касающихся усадебного текста и различных образов и мотивов, с ним связанных. Отмечается близость автобиографических героев писателей, творческое освоение Паустовским «диалектики души» и реализация им эпических констант художественных миров Толстого. Показывается, что в книге «Повесть о жизни» автор не случайно упоминает о кончине Толстого, придавая ей особую значимость, связанную со сменой эпох.

Ключевые слова: К. Г. Паустовский, Л. Н. Толстой, рецепция, классика, усадебный текст, автобиографический герой, культурная память, этапы взросления, эпические константы.

«Повесть о жизни» (1946–1963) К. Г. Паустовского можно считать основной и главной книгой писателя, автобиографической и душевной. Как и любая история становления писателя, «Повесть о жизни» содержит важнейшие вехи, иллюстрирующие этапы формирования творческой личности героя, осознания наличия таланта и в то же время описания условий, этот талант возрастивших. «Повесть о жизни» создавалась Паустовским после Великой Отечественной войны, можно подумать, что к этому времени между писателем и русской классической литературой оказалась уже значительная временная полоса. Однако не стоит забывать, что первые произведения Паустовского были написаны еще в 1910-е гг., и писатель, ощущая нравственные и духовные сомнения современников, ориентировался на высокие образцы классики.

В данной статье мы постараемся наметить и обозначить важнейшие моменты рецепции Паустовским творческих находок Л. Н. Толстого,

прежде всего, касающихся усадебного текста и различных образов и мотивов, с ним связанных. Очень важно и интересно, что сам Паустовский и его автобиографический герой в «Повести о жизни» до определенного момента являются современниками Толстого. Уход и смерть писателя в художественном мире книги Паустовского воспринимаются не просто как драматические ситуации, но как *семейные и народные трагедии*. Об уходе Толстого главному герою сообщает старенькая хозяйка квартиры, пани Козловская: «Костик, – сказала она, – несчастье с графом Толстым!» [3, с. 101]. И слыша об этом несчастье, Костя считает, что мир не может уже остаться неизменным: «Я тотчас оделся, натянул шинель и вышел на улицу. Мне казалось, что всё в городе должно было сразу перемениться с той минуты, когда пришло ошеломляющее известие. Но всё было по-старому» [3, с. 102].

Применительно к «Повести о жизни» исследователи склонны говорить об особом методе подачи материала или типе повествования, иногда об особом виде прозы. Так, О. Ю. Маркина отмечает, что в 1950–1960-е гг. возник термин «лирическая проза», который обозначил «качество повествования в произведениях советских писателей: О. Берггольц, К. Паустовского, В. Солоухина, Ю. Казакова и некоторых других»: «Если в традиционном повествовании действительность отражается объективно, но в преломлении восприятия героя, то в лирической прозе именно мироощущение героя, его чувства являются объектом изображения» [2, с. 312]. Между тем, основой «лирической прозы» Паустовского необходимо считать и «диалектику души» Толстого, художественные находки писателя в первой автобиографической трилогии. «Детство», «Отрочество» и «Юность» Толстого и «Повесть о жизни» сближает не только автобиографический характер, но и специфика повествования, производимого одновременно с двух позиций: с точки зрения взрослого человека, вспоминающего, как бы заново переживающего события более ранних лет своей жизни, и с точки зрения растущего героя, живо и непосредственно проживающего происшествя, совершающиеся с ним и на его глазах. В плане осмысления усадебной тематики у Паустовского это важно потому, что детство у писателя неизменно связывается с усадебным прошлым. Как и Толстой, Паустовский показывают, что детские простодушные впечатления на самом деле не так уж примитивны и нередко очень точно отражают жизненные реалии. «Совсем как рахат-лукум», – говорит про стеклянную

розу в прихожей у учителя Чепурнова Костя. «Глупо, но похоже на правду», – пробормотал Чепурнов [3, с. 90].

Значительное место во многих произведениях Толстого и в книге Паустовского занимает мотив семейного оскудения, упадка: несмотря на то, что семьи, в которых растут герои, относительно благополучны, оба мальчика (Николенька Иртеньев у Толстого и Костя у Паустовского) теряют близких и параллельно переживают несколько серьезных жизненных кризисов.

Для Кости усадебная жизнь ассоциируется с ранним детством и самым большим счастьем, и в данном случае герой Толстого и герой Паустовского похожи: оба вспоминают дорогую сердцу обстановку имений, связанную с особым ходом жизни, родными людьми. Герой Толстого припоминает учителя и отдельные комнаты с мебелью, вид из окна: «...прямо под окнами дорога, на которой каждая выбоина, каждый камешек, каждая колея давно знакомы и милы мне; за дорогой – стриженная липовая аллея, из-за которой кое-где виднеется плетеный частокол; через аллею виден луг, с одной стороны которого гумно, а напротив лес; далеко в лесу видна избушка сторожа» [4, с. 7]. Воспоминание о людях начинается у Толстого как бы с картинки: «Матушка сидела в гостиной и разливала чай; одной рукой она придерживала чайник, другую – кран самовара, из которого вода текла через верх чайника на поднос» [4, с. 8]. По-настоящему веселым и счастливым временем Костя в «Повести о жизни» называет именно усадебную жизнь своего детства, когда он с родителями приезжал в Городище на лето из Киева: «Утром я просыпался от жаркого солнца, бившего в белые стены... Я вскакивал, подбегал босиком к окну и видел: с того берега по гребле, постукивая суковатыми посохами, медленно надвигались на усадьбу старики... В хате стариков встречала мама в летнем нарядном платье... За домом лежали два огромных глубоких пруда. Там всегда было сумрачно от старых ив и темной воды» [3, с. 21–22]. В портретных зарисовках людей, в повышенном внимании к личности, прозрении за внешними чертами душевной жизни, поиске в человеке светлых сторон Паустовский во многом выступает продолжателем дела Толстого.

Усадебный быт неизменно связывается со старинными вещами, в частности, сундуками. Для Иртеньева памятны сундуки Натальи Савишны. Утешая и развлекая Костю, только что похоронившего отца, тетя Дося,

хозяйка имения Городищи, открывает именно сундук с различными вещами.

В рассуждениях героев Толстого и Паустовского слышится не только сожаление по невозвратно ушедшему времени, в которое ощущалась особая целостность и полнота бытия, но и признание семейно-усадебной формы существования одной из лучших и продуктивных для жизни. В представлении родной земли и живого окружающего мира Паустовский во многом следует за Толстым: для него земля – это Родина, кормилица, постоянный объект народного труда и т. п. Рассуждая об эпических основах в произведениях Толстого, мы уже писали, что «рождение и смерть, ситуация войны и образ земли становятся своеобразными критериями в художественных мирах Толстого – все эти четыре эпические константы являются не только смысловыми центрами, но и мерилami для толстовских героев» [1, с. 196]. У Паустовского мы видим схожую ситуацию: в линии взросления Кости и его человеческого становления решающее значение имеют именно указанные четыре константы. Костя переживает смерти родных и близких, любимой девушки Лёли, становится свидетелем гибели множества военных и мирных людей; он участвует в Первой мировой войне в качестве санитарa, видит революционные события – угрозу и крушение Империи; наконец, Костя даже принимает роды. В «Повести о жизни» есть рассказ солдата о Толстом и Колере. В этом рассказе нет ответов, но есть вопросы о жизни и смерти, о рае, о праведном труде.

В рамках усадебной темы и связанной с ней темы народной доли отдельного внимания заслуживает эпизод осознания Костей первой несправедливости, которая развеивает его представления о счастье на земле: на дачу приходит деревенский мальчик, продающий землянику и кратко рассказывающий о своей семье – смерти отца, надорванной матери. Указанный эпизод перекликается с рассказом позднего Толстого «Ягоды», включенным в «Круг чтения»: в нем мы видим барствующих господ, пребывающих на великолепной даче, проводящих время в постоянных разговорах и пытающихся организовать себе досуг, и крестьянских детей, собирающих ягоды и продающих их господам.

И Толстой, и Паустовский самые сложные времена готовы переживать со своим народом. Князь Дмитрий Нехлюдов в романе Толстого «Воскресение» пытается выйти из замкнутого круга господ, из высшего класса – к большому народному миру. Для героя Паустовского

такое обретение мысли о единении с простыми людьми становится основой выживания (и фактического – в условиях революции, и обретения внутреннего смысла бытия): «...Я думал о родстве одиноких людей, таких, как мадемуазель Мартен, Фицовский и я. Мне казалось, что мы должны сдружиться и оберегать друг друга, чтобы сообща преодолевать эту тугую жизнь» [3, с. 190].

Герои Толстого и Паустовского, идя по жизни, постигают ее сложность и простоту, учатся отличать настоящие проблемы от искусственно изобретенных другими людьми. Так, суровая реальность войны заставляет Пьера Безухова в «Войне и мире» Толстого и Костю в «Повести о жизни» Паустовского прийти к схожим формулам, выражающим суть жизни. Для Пьера такой формулой становится триада «простота, добро и правда», утверждаемая Платоном Каратаевым, похожее определение находит и герой Паустовского: «Жизнь входила в сознание как нечто суровое и требующее постоянной работы для того, чтобы очистить ее от грязи, сукровицы и обмана и увидеть *во всем ее великолепии и простоте*» (курсив мой. – В. А.) [3, с. 307].

В художественных мирах Толстого и Паустовского неизменно важен мотив путешествия, которое, как правило, начинается именно в усадьбе. И герои Толстого, и Костя у Паустовского нередко ощущают материальную ценность своих усадебных вещей, однако для них эта ценность является не стоимостью, а ощущением принадлежности вещи к роду.

Одна из важнейших категорий, сближающих автобиографические книги Толстого и Паустовского – это категория памяти, первостепенная при представлении усадебной жизни, ее форм, которые герой Паустовского признает уже безвозвратно ушедшими. В то же время и Толстой и Паустовский признают, что воспоминания, живые для людей, не являются пережитком прошлого, что самое дорогое и сокровенное, спрятанное глубоко в душе, когда-нибудь обретет лучшие формы в действительной жизни.

Литература

1. Андреева В. Г. Образ земли как одна из эпических основ художественных миров романов Л. Н. Толстого // Два века русской классики. 2020. т. 2. № 2. С. 192–227 <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227>

2. Маркина О. Ю. Лирическое начало в автобиографических повествованиях Б. Зайцева и К. Паустовского о юности // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 5. С. 311–317.

3. Паустовский К. Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. – М.: Худож. лит., 1982. 741 с.

4. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1935. 379 с.

V.G. Andreeva

**MANOR TEXT IN K. G. PAUSTOVSKY'S "STORY OF THE LIFE":
RECEPTION OF L. N. TOLSTOY'S LEGACY**

This work was carried out at IWL RAS with financial support of the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051, <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>

Abstract: The article presents and analyzes the most important moments of K. G. Paustovsky's reception in "The Tale of Life" of L. N. Tolstoy's creative discoveries, primarily relating to the estate text and various images and motifs associated with it. The closeness of the writers' autobiographical heroes, Paustovsky's creative mastery of the "dialectics of the soul" and his realization of the epic constants of Tolstoy's artistic worlds are noted. It is shown that in the book "The Tale of Life" it is no coincidence that the author mentions the death of Tolstoy, giving it special significance associated with the change of eras.

Keywords: K. G. Paustovsky, L. N. Tolstoy, reception, classics, estate text, autobiographical hero, cultural memory, stages of growing up, epic constants.

**ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОСНОВНЫХ ОБРАЗОВ
СТИХОТВОРЕНИЯ Д. С. САМОЙЛОВА «ИЗ ДЕТСТВА»**

Аннотация. В статье предпринята попытка интерпретации образов детства, ребенка, отца лирического героя, являющихся центральными в стихотворении Д. Самойлова «Из детства». Один из самых пронзительных поэтических текстов середины прошлого столетия отличается и сложной семантикой, и уникальной пространственно-временной организацией, и присутствием особой эстетики. Исследуемые образы становятся и «проводниками» по территории смыслов стиха, и «внелитературными» ориентирами духовных исканий, соединяющими ткани литературы и жизни (не только автора, но и читателя).

Ключевые слова: анализ, семантика, интерпретация, поэзия Давида Самойлова, образы детства, ребенка, отца

Особые тепло и нежность вызывают строки стихотворения Давида Самойлова «Из детства», написанного в 1956 году. Глубокому их восприятию и даже запоминанию способствуют уникальные особенности произведения: это почти песня, ассонанс побуждает к удивительно органичному – почти мгновенному – слиянию с музыкой стиха, кольцевая композиция подчеркивает лейтмотив, опоясывает некую совершенно интимную мысль – о «постыдных» слезах, вызываемых песней отца лирического героя. И в этой опоясанной – единственной – строфе – словно вся взрывчатая звуковая «начинка» истории: каждое слово – всхлип, «пик» эмоционального напряжения сосредоточен на стыке (в подушке души), повтор (**И** дальше, и дальше прошу) задает уникальные координаты взмывающей темпоральной параболы в своеобразной системе художественных координат...

Песня становится тем более задушевной, чем дороже – со временем – хрупкий образ детства. В поэтическом тексте Самойлова он сакрализуется, вызывает у читателей ассоциации, позволяющие воспринимать художественную «картинку» в контексте личных воспоминаний, что обусловлено общей «топонимикой» переживаний лирического героя и читателя, в сознании которого «адрес отправления» – из детства – наверняка имеет особую эмоциональную «подсветку». Сегодня это

стихотворение Д. Самойлова – классика. О нем говорят на уроках литературы, к тексту обращаются студенты-филологи, литературоведы. Можно по-разному читать этот уникальный текст, анализируя те или иные мотивы, образы, биографическую, историческую основу произведения или не ставя перед собой никаких исследовательских задач. В любом случае стихотворение дает богатую духовную пищу, побуждает к серьезным, глубоким размышлениям. Совершенно уникальные образы детства, ребенка, отца, запечатленные в лирическом тексте, неизменно привлекают внимание, очаровывают, увлекают сложной семантикой.

Я – маленький, горло в ангине.
За окнами падает снег.
И папа поет мне: «Как ныне
Сбирается вещей Олег...»
Я слушаю песню и плачу,
Рыданье в подушке душу,
И слезы постыдные прячу,
И дальше, и дальше прошу.
Осеннюю мухой квартира
Дремотно жужжит за стеной.
И плачу над бренностью мира
Я, маленький, глупый, больной [2, с. 11].

Как органично включается, на первый взгляд, это стихотворение в ряд многих других, описывающих переживание лирического героя от встречи с произнесенным (или пропетым) словом. Но только на первый. Уже строка **И плачу над бренностью мира** устраняет все романтические иллюзии, сводит на нет все представления о том, что автор стремился умилить нас, наметив очертания одного воспоминания под тонкой радужной пленкой очистительных, едва ли не целебных слез... Когда же читательское внимание уже поглощено последней строкой, эффект «удара» ослабляется, кольцо замыкается, и видимость умиротворенности «в целом» сохраняется.

Именно эта строка – опровержение «простоты» стихотворения. А до него было несколько – в строках и между строк. Привлекает внимание уникальная временная и пространственная система координат, в которой мыслит себя лирический герой. Он как бы заключен между мирами, замкнут в пространстве и времени: упоминание о снеге в первой строфе создает представление о зиме, а жужжащая **осеннюю мухой квартира** – об

осени. Обе эти ассоциации смыкаются в образе глубокой, поздней осени, но диссонирует с этим образом априори безмятежная пора детства, о чем свидетельствует болезненность «смыкания»: **горло в ангине**. От падающего снега и жужжащей осенней мухой квартиры герой отделен вполне реальными перегородками: **за окнами** падает снег и дремотно жужжит **за стеной**. Обе перегородки – «свои», но лирический герой вовсе не ощущает потребности «управлять» этими пространственными ориентирами, освободиться от замкнутости – напротив, пребывание здесь – духовная потребность, стремление мысленно втиснуться в эти немудреные пределы художественно воплощено в виде горячечной жажды повторения песни отца: **И дальше, и дальше прошу**. Здесь и сейчас маленькому лирическому герою больно, но именно эта недетская боль обостряет восприятие неповторимости и скоротечности жизни, к которому приходит уже взрослый герой.

Уже первая строфа стихотворения – своего рода попытка иносказания, соприкосновение с которым как бы обеспечивает поэту возможность освободиться (в пределах тесного лирического пространства) от сопровождения неотступного читательского внимания: каждый волен пойти своей дорогой: зачином этой истории и «камнем» на перепутье становится упоминание о песне отца. Строками **И папа поет мне «Как ныне / Сбирается вещий Олег...»** автор задает читателю некий маршрут недолгого лирического путешествия. А сам продолжает идти по своему. И совершает не горизонтальное, но вертикальное перемещение. Пущенный по следу литературной аллюзии читатель может размышлять о влиянии пушкинского текста на формирование духовного мира героя, и уже образы «могучего владыки» и «вдохновенного кудесника» могут определять восприятие эмоционального отклика, после которого вполне объяснимы плач о бренности бытия и мысли о собственной незначительности в этом мире.

Привлекает внимание слово **поёт** в анализируемом фрагменте. Выбор же именно этого глагола речи позволяет предполагать либо особую отцовскую манеру чтения (рассказывания), либо звучание настоящей песни, которая может впечатлять не столько содержанием, сколько звуковой пластичностью, исполнением. Мысль о песне вызывает новые ассоциации: возможно, энергетическим «стержнем» истории становится не сама баллада А.С. Пушкина, а созданный на основе пушкинского текста

гимн русского воинства (называвшийся также гимном белогвардейцев, царской армии и т.д.). Между балладными строфами повторялось:

Играй же музыка, играй победу,
Мы одолели, и враг сражен.
Раз! Два!
Так за Царя, за Русь, за нашу веру
Мы грянем дружное ура,
Ура, ура!

В. Калугин в «Антологии военной песни» замечает: «Трудно сказать, когда “Песня о вещем Олеге” А.С. Пушкина стала распеваться как солдатская песня со строевым припевом. Первая аранжировка этой песни композитора Александра Муравьева вышла в нотном издании в 1916 году, оформив уже существовавшую мелодию. В дальнейшем в годы Гражданской войны у “белых” популярностью пользовалась обработка Муравьева, а у “красных” был свой вариант припева: “Так громче музыка, играй победу, / Мы победили, и враг бежит-бежит-бежит... / Так за Совет Народных Комиссаров / Мы грянем громкое ура-ура-ура!”» [1]. В годы Первой мировой войны эта песня уже исполнялась как солдатская, была популярна на Гражданской войне. Отец Д. Самойлова, Самуил Абрамович Кауфман, участником этих войн был. Нужно ли учитывать все эти моменты, анализируя лирический текст? Даже попытка ответить на этот вопрос актуализирует восприятие строки в биографическом контексте и побуждает обратиться к рассмотрению – как ключевого – образа отца лирического героя. Отсюда исходит индивидуальная интерпретация содержания стихотворения, связанная либо с влиянием литературного текста, либо с глубоко личным переживанием отношения к самым близким. Вся основная часть – описание эмоций героя – воспринимается, соответственно, неоднозначно: с одной стороны, как важнейшая составляющая создания образа героя, с другой, – как ключ для более глубокого понимания авторской идеи в анализируемом произведении, для художественной детализации узнаваемого места в биографии, определившей мотивы всего творчества Д. Самойлова. «И в стихотворении “Я маленький. Горло в ангине” я плачу не о бренности мира, это литература, я плачу об отце. И позже я плакал о нем. И в нем о себе», – признается поэт в книге автобиографической прозы «Памятные записки». И далее, размышляя о том, что значил отец в его жизни, Д. Самойлов утверждает: «Отец – мое детство. Ни мебели квартиры, ни ее уют не были

подлинной атмосферой моего младенчества. Ее воздухом был отец» [3, с. 58]. Потому малое пространство меж перегородками не теснит героя, что оно тоже – «литература», а в истинном пространстве, бытие которого обусловлено присутствием отца, его пением, герою необыкновенно хорошо. И слезы об отце – взрослые, потому что невозвратимо то мгновение, хотя в детстве оно длилось и настроение детства определяло: «Это у меня бывало часто. А еще скарлатина, дифтерит, корь, свинка, воспаление легких, малярия. <...> Все детство я болею. Но, кажется, только по зимам. И болеть привык. Особая тишина стоит в нашей квартире, когда я болею, какая-то жужжащая, как прялка, тишина» [там же, с. 59]. Теперь же поэт воссоздает свои впечатления о детстве, пытаясь выделить из целого «кусочек живого» и главной задачей считает сохранение связи этого живого с остальным живым: при разрыве ее умирает жизнь, а значит, умирает правда. «Вспоминай осторожно!» – размышляет Д. Самойлов. И именно этим определяется особая атмосфера стиха, появление в нем только самых важных деталей, без которых правда невысказана, точность слов, лирическая интонация. Все вместе позволяет понять самое «тело души» автора, воздух этот вдохнуть: «И отца надо из себя вынуть, расправить, связать с тем, что помнится. Вот какая работа нужна – как реставрация старинной картины – та же бережность, та же осторожность. И потом все равно не будешь знать, насколько воспроизведение соответствует оригиналу. И никогда не узнаешь» [там же]. Бесконечна вертикаль. Неостановимо движение духа. Этим путем идет сам автор, от стихотворения к стихотворению созидая живую вселенную своего детства (в стихотворениях «Двор моего детства», «Выезд», «Мне снился сон. И в этом трудном сне...»), и не навязывает его своему читателю: возьми столько правды, сколько тебе нравится, сколько сможешь. Ясно, что движение вверх, вглубь тяжелее. Но оно необходимо тому, кто осознает, что не существует в огромном мире ничего, что не выросло бы ИЗ ДЕТСТВА.

Путь анализа, очевидно, может быть и другим: лирические произведения Давида Самойлова предоставляют читателю и литературоведу бесценную возможность определить индивидуальный «маршрут» в художественное пространство самоеловского стиха. Несомненно одно: духовное наследие поэта ждет своих исследователей, обещая множество интересных обретений.

Литература:

1. Русские строевые песни, [Электронный ресурс] – URL - https://словатекст.рф/песни/русские-строевые-песни-ипк-валаам-ал-слава-матушке-россии_песнь-о-вещем-олеге-1916 (Дата обращения: 28.08.2023).
2. Самойлов Д. Из детства: Стихи. М.: Время, 2020. – 128 с.
3. Самойлов Д.С. Памятные записки. М.: Время, 2014. – 704 с.

A.N. Gaivoronskaya-Kantomirova

THE ANALYSIS OF THE MAIN IMAGES OF DAVID SAMOILOV'S POEM *FROM CHILDHOOD*

Abstract. The purpose of the article is to analyze the images of a child, a father and childhood in general which make up the image framework for the 1956 poem “From Childhood” by David Samoilov. The poem is characterized by a complex semantic system as well as a unique space-time structural organization and specific aesthetics. The given images can be considered a key to the most important ideas of the poem; they also present a link between literature and real-life experience (both of the author and a reader).

Keywords: analysis, semantics, interpretation, poetry of David Samoilov, the images of a child, a father and childhood.

Е.П. Гурина

УДК 8.82-1/9.82-2

ДИАЛОГ Л. Н. ТОЛСТОГО И Т. СТОППАРДА («АННА КАРЕНИНА»)

Аннотация. В статье рассматривается роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина» сквозь призму постмодернизма британского драматурга и сценариста Тома Стоппарда и его диалога с Э.И. Бергманом. В работе проводится анализ текст образующего потенциала литературного первоисточника, использованного Т. Стоппардом при написании текста киноадаптации, исследуется ряд фактов биографии Э.И. Бергмана, нашедших отражение в кинотекстах, а также влияние книги «Танец Наташи» («Natasha's Dance») британского историка О. Файджеса (J. Figes) – главного консультанта фильма.

Ключевые слова: диалог, постмодернизм, «Анна Каренина», киноадаптация

Диалог – основа всей нашей жизни, любого вида общения, в том числе автора с аудиторией и коллегами. Авторское слово может быть диалогическим и монологическим. М. Бахтин писал о диалогичности романов Ф.М. Достоевского и обвинял Л.Н. Толстого в монологичности, игнорируя тот факт, что «талант Толстого проявляется не в умении “описать” объект (138), а в умении создать “ощущение” объекта, то есть субъективное представление о нем в чувственном восприятии» [4]. Лев Николаевич вступает в диалог с читателем через вербальную передачу ощущений, в то время как авторы киноадаптации романа «Анна Каренина» (2012 г.) Джо Райт и Том Стоппард передают состояние героев картины с помощью визуального ряда, вступая в диалог с другими авторами, используя аллюзии и реминисценции.

Телевизионный мини-сериал И. Бергмана «Фанни и Александр» начинается с того, что мальчик Александр поднимает занавес своего картонажного театра. В сценарии отсутствует его описание, но подробно рассказывается, как выглядит занавес в театре семейства Эгдалей: «Занавес представляет собой спадающие величественными складками куски ткани, украшенные лентами и золотыми кистями. Но с изнанки он серого цвета, в заплатках, с нашитыми крест-накрест рейками. На уровне глаз проделана дырка для того, чтобы актеры, оставаясь невидимыми, могли обзирать и считать зрителей» [1]. Наша жизнь – тоже театр. Занавес – символ театра и всей нашей жизни. Театр Эгдалей находится в упадке, тогда как в игрушечном театре Александра висит нарядный занавес без дырок и заплат. Ребенок, окруженный родительской любовью, ничего не знает о жестокой реальности. Лишь позднее, оказавшись в доме отчима, он поймет, что у жизни, как и у занавеса, есть изнанка.

У Александра занавес красного цвета. Важнейшим предназначением этого цвета «является защита от зла и несчастий» [2]. Красный занавес оберегает хрупкий мир Александра. Он – символ надежды. В годы первой мировой войны красная лента служила напоминанием ушедшему на фронт солдату об оставленных дома родных и близких, о том, что он должен «вернуться к ним после конца войны» [2]. В красном платье, на фоне серой с заплатками изнанки театрального занавеса, Эмили сообщает актерам Театра, что оставляет их, но красный наряд говорит им, что она еще вернется.

В начале киноработы Дж. Райта и Т. Стоппарда поднимается дорогой золотисто-красный занавес с тяжелыми беспорядочными складками, символизирующими хаос, царивший в театре под названием «Российская империя», где русская аристократия изображала из себя французов. В своих интервью Дж. Райт подчеркивал, что русские дворяне были «одержимы» («obsessed») французской культурой [7]. Эту мысль, положенную им в основу экранизации, режиссер почерпнул из книги «Танец Наташи» («Natasha's Dance») британского историка и консультанта фильма О. Файджеса (O. Figes). Последний уверен, что в 18 и 19 в.в. в России существовала особая «аристократическая цивилизация» («aristocratic civilization»), в основе которой лежало преклонение перед французской культурой: стилем ампир, французской поэзией и т. д. («They made a cult of the Alexandrine age with its high French Empire style» [6, с. 558]). О. Файджес отмечает, что для русских аристократов дворец был своеобразным театром, где они демонстрировали свое мастерство в подражании французским аристократам, свою грацию и прекрасные манеры: «...palace... was like a theatre for members of the aristocracy to play out their airs and graces and European ways» [6, с. 24]. Когда в начале фильма поднимается занавес, перед нашими глазами предстает старинная палата со сводами, где Стиву Облонского (в дорогом шелковом халате с кистями) собирается побрить не обычный «цирюльник с припасами для бритья» [5, с. 10], а матадор с красным покрывалом вместо плаща и бритвой вместо шпаги.

Затем поднимается золотисто-красный занавес в театре, где собралось все высшее общество. Звучит увертюра, и мы оказываемся в салоне Бетси Тверской. На потолке плавно сдвигается плафон, скрывающий, словно театральный занавес, от зрителей ночное небо, где будет разыграно новое представление - сверкающий фейерверк. В книге «Танец Наташи» отмечается, что многие другие богатые аристократы устраивали грандиозные празднества с фейерверками, на которые съезжалось до 50000 гостей [6, с. 169]. Сюрприз, приготовленный Бетси, воспринимается как библейская аллюзия - голос с небес в момент Крещения Господня Иоанном Крестителем, который заставляет Анну принять решение «забросить чепцы за мельницы» и уступить Вронскому.

Сцена скачек, на которых обычно присутствовал весь высший свет и даже члены императорской семьи, тоже снималась в декорациях театра. В этом эпизоде роскошный золотисто-красный занавес поднимается с

неприятным звуком, подчеркивая, что вся система Российской империи скрипела как несмазанная телега. На скачках Анна не может скрыть своего волнения: когда Алексей падает с лошади, она громко вскрикивает и выдает свои чувства. Как Бетси ни старалась научить ее жить по светским правилам, у Анны ничего не вышло. Она не может играть и притворяться. Она хочет жить не по законам высшего общества, а «по правде» - любить и быть любимой. Однако законодательство Российской империи этого ей не позволит. Она не может получить развод и выйти второй раз замуж, оставив себе Сережу, пока Каренин не согласится взять вину на себя, тем самым поставив крест на своей карьере. При этом она не может позволить себе построить свое счастье на несчастье другого. Единственным выходом для нее становится смерть. В последний день жизни Анна испытывает отвращение ко всему: «Прислуга, стены, вещи в этом доме - все вызывало в ней отвращение и злобу и давило ее какой-то тяжестью» [5, с. 804] Чтобы передать ее ощущения, авторы киноадаптации заставляют Анну корчиться от боли, а сев в поезд, распахнуть синие шторы на окне. Этот цвет призван защищать, придавать спокойствие и умиротворение, но за раздвинутыми занавесками Анне мерещится превращающийся в тонкие березки занавес дождя - символ Божественного гнева и возмездия. За грех надо платить: «But sin has a price» [8, с. 12], - предупреждал Анну ее муж еще в начале фильма.

В романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» выделяются определенные циклы, которые не совпадают с главами и книгами романа. Занавес в киноадаптации служит маркером начала или окончания очередного цикла. В начале фильма занавес как символ человеческой жизни, золотисто-красный и радостно благополучный. Во второй половине фильма он поднят, и нашим глазам предстает только изнанка жизни - плотно закрытый серый задник с черными крестами, которые еще раз отсылают аудиторию к фильму И. Бергмана, где протестантский епископ, опираясь на строгие правила религиозной морали, превращает жизнь Эмили и ее детей в ад. Из тех же соображений Лидия Ивановна уговаривает Каренина отказать Анне в свидании с сыном. Но Анна всегда нарушает правила. Когда она приходит к сыну, цветовая гамма на сцене серо-коричнево-черная – мрачная и напряженная. Анна в черном платье и черной вуали. Каренин в застегнутом на все пуговицы сером сюртуке, скроенном на манер одежды западных священников, с белым воротником- «ошейником» (колораткой),

символизирующим покорность Божьей воле, лишь Сережа в белой ночной рубашке.

После гибели Анны задник раздвинули, словно распахнули окна в душном помещении. В открывающемся пространстве видно голубое небо, облака, Алексея Каренина и его детей в белых одеяниях. Белый цвет становится символом мира для Алексея Каренина.

Диалог между авторами киноадаптации и литературного первоисточника неизбежен. Авторы фильма не боятся вступить в полемику с Л.Н. Толстым, который призывал не судить Анну. Они винят ее вслед за матерью Вронского «за страсти какие-то отчаянные» и восхищаются сдержанным и рассудительным Алексеем Карениным, который поступал, по их мнению, именно так, как призывал Апостол Павел. Из любви к Анне он долго «терпел, ...всему верил, на все надеялся, все переносил» (1 Кор. 13:4-8) [3].

Литература:

1. Бергман Э.И. Сценарий, [Электронный ресурс] – URL - <https://predanie.ru/book/186770-fanni-i-aleksandrscenariy/> (Дата обращения: 15.09.2023).
2. Зачем вешают красную ленту на окно Всё об окнах Описание, рекомендации и советы, [Электронный ресурс] – URL – <https://1oknn.ru/zachem-veshayut-krasnuyu-lentu-na-okno.html/> (Дата обращения: 15.09.2023)
3. Первое послание к Коринфянам, Русский Синодальный перевод (юбилейное издание) Библия Онлайн, 2003-2023[Электронный ресурс] – URL – <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/1co-13.4-8/> (дата обращения: 15.09.2023)С
4. Слоун Д. В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности, НЛО, 5, 2002, [Электронный ресурс] – URL - <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/v-zashhitu-nepriyatiya-tolstogobahtinym-princzip-vyskazannosti.html> (Дата обращения: 15.09.2023).
5. Толстой Л. «Анна Каренина», СПб: «Азбука», Азбука-Аттикус, 2014 .- 864 с.
6. Figes O. “Natasha’s Dance.A Cultural History Of Russia”Metropolitan Books Henry Holt and Company New York, 2002
7. Solomon J. Anna Karenina:Joe Wright's coup de théâtre on Tolstoy's doomed heroine The Guardian 2012, [Электронный ресурс] – URL –

<https://www.theguardian.com/film/2012/sep/02/anna-karenina-joe-wright-shepperton> (Дата обращения: 15.09.2023).

8. Stoppard T., «Anna Karenina», 2012[Электронный ресурс] – URL – <https://imsdb.com/scripts/Anna-Karenina.html> (Дата обращения: 15.09.2023).

E. P. Gurina

**L.N. TOLSTOY AND T. STOPPARD'S DIALOGUE
(«ANNA KARENINA»)**

Abstract. The article examines the novel «Anna Karenina» by L.N. Tolstoy's through the postmodern prism of British playwright and screenwriter Tom Stoppard and his dialogue with E.I. Bergman. The work analyzes the text-forming potential of the literary source used by T. Stoppard when writing the text of the film adaptation, and examines a number of facts from E.I. Bergman's biography, reflected in the film texts, as well as the influence of the book “Natasha's Dance” by British historian O. Figes, the film's main consultant.

Keywords: dialogue, postmodernism, «Anna Karenina», film adaptation.

М. П. Жигалова,

доктор педагогических наук,
профессор Брестского государственного
технического университета,
Заслуженный учитель Беларуси
(г. Брест, Беларусь),
zhygalova@mail.ru

УДК 821.01

**ТЕКСТ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК АНАЛОГ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСМОСА АВТОРА И ЧИТАТЕЛЯ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
(на примере творчества К. Бальмонта)**

Аннотация. В статье показано, как необходимо работать над словом и текстом, чтобы читатель смог понять, что художественное произведение, написанное автором, как и тот интерпретационный текст, который создаётся после прочтения, представляют каждый свой специфический художественный космос, то есть рисуют такую картину мира, которая строится на сочетании и взаимодействии культурного кода автора, лирического героя и читателя.

Технология работы над словом и текстом показана на примере анализа как отдельных страниц жизни К. Бальмонта, так и некоторых стихотворений поэта.

Ключевые слова: К. Бальмонт, анализ, интерпретация, художественный мир, автор, лирический герой, читатель.

К. Бальмонт известен современному читателю как поэт, переводчик, историк литературы, один из самых знаменитых поэтов России конца XIX – начала XX века, которого окружали восторженные поклонники и почитательницы. Они создавали кружки и пытались подражать ему во всём. Не удивительно, что он был самым читаемым и почитаемым из всех гонимых и осмеянных декадентов. Его творчество продолжалось более пятидесяти лет.

Личность К.Бальмонта, безусловно, впечатляла. Его предки – шотландские или скандинавские моряки, переселившиеся в Россию. Предки матери были татары. От них Бальмонт унаследовал в некоторой степени страстность, а иногда и необузданность, но вместе с тем и поэтичность души (дед по матери, как и сёстры его матери, писали стихи, но не печатали их). Глубокое влияние на формирование его личности оказала мать. Именно она, по свидетельству поэта, «ввела его в мир музыки, словесности, истории, языкознания». Так сын разорившегося помещика Владимирской губернии, воспитанный матерью-музыкантшей, оказался талантливым поэтом.

Его стихи отличались созвучностью, напевностью и музыкальностью (сборник «Под северным небом»). Именно по этим качествам К. Бальмонту не было равных, так как он мог уловить и показать момент, миг, звук, которые, отзвучав и задев струны сердца, исчезали. Не удивительно, что на его стихи написаны более пятисот романсов.

В стихотворении «Мудрость сердца» (сборник «Книга символов», 1902г.) [2] он пишет: *Ты видел ли, как вздыхает вешний ветер меж цветов, / Их целует и качает иже прян и сладок – нов. / Ты, видал ли, как лелеют волны лотос голубой, / Как они цветок ласкают, окружив его собой, / Ты видал ли, как воздушно, светит в сумерках звезда, / Как пред нею, вместе с нею, дышит вечером вода. / В этом мудрость, в этом счастье – увлекаясь, увлекать. / Зажигать и в то же время самому светло сверкать, / Увлекаясь, увлекаться – мудрость сердца моего. / – Этим я могу достигнуть, слишком многого – всего! /*

Первая и последняя фразы («Ты видел ли, как вздыхает вешний ветер меж цветов» и «Этим я могу достигнуть, слишком многого – всего!») ещё раз подчёркивают авторское видение философии жизни, представленной в стихотворении. Достигнуть в этой жизни чего-то значительного, по мнению автора, можно только тогда, когда ты постигнешь всю мудрость жизни, когда будешь способен тонко улавливать неуловимое: например, как воздушно светит в сумерках звезда, как дышит вода... Когда ты станешь наблюдательным человеком, умеющим заметить не только «как вздыхает вешний ветер меж цветов», но и способным понять душу того, кто рядом.

В 1901 году, в начале своего творческого пути, получив поддержку от В. Г. Короленко, уроки дружбы от В. Я. Брюсова, уроки творчества от встреч с М. Горьким, А. Чеховым и Л. Толстым, К. Бальмонт начинает работать более интенсивно, хочет многое постичь и сделать. Он изучает языки (шестнадцать), свободно на них говорит, «поглощает библиотеку» и вообще много работает. Современники видели в нём того «стихийного гения», вольного и вечно юного, который был обречён стоять «где-то там, на высоте» и полностью погружённого в откровения своей бездонной души. В. Брюсов нашёл чёткое этому объяснение: «Он переживал жизнь, как поэт, и как только поэты могут её переживать, как дано это им одним: находя в каждой минуте всю полноту жизни. Поэтому его нельзя мерить общим аршином» [5].

В 1897 году К. Бальмонт начинает путешествие по всему миру, но, путешествуя, он будет постоянно вспоминать маленькую деревушку с десятком изб во Владимирской губернии, а при ней скромную усадьбу – старый дом, окружённый тенистым садом, который был красивым «малым царством уюта и тишины». При всей своей необыкновенной любви к путешествиям и новым впечатлениям Бальмонт писал матери из-за границы: «Боже, до чего я соскучился по России! Всё-таки нет ничего лучше тех мест, где вырос, думал, страдал, жил. Весь этот год за границей я себя чувствую на подмостках, среди декораций. А там – вдали – моя родная печальная красота, за которую десяти Италий не возьму» [1]. В конце 1897 года начинаются бесконечные скитания по России и Европе: Петербург (октябрь 1898 – апрель 1899), Москва и Подмосковье (май – сентябрь 1899), Берлин – Париж – Испания – Биарриц – Оксфорд (октябрь 1899 – август 1900), Петербург (сентябрь 1900 – май 1901). Несколько лет, проведённых за рубежом, дали необычайно много К. Бальмонту. Он

посетил Францию, Испанию, Голландию, Италию, Англию, Германию. Много времени провёл в библиотеках, совершенствуя языки. Его интересовало всё: литература, религия, история, философия. Поэтому неудивительно, что К. Бальмонт и назван был поэтом непомерности желаний, максималистом.

Он – романтик во всём, что касается мечтаний, поэт, предъявлявший самый большой счёт к бытию, потому что считал, что «пришёл в этот мир, чтоб видеть солнце» (сборники «Тишина» – 1898г., «Горящее здание» – 1900г., «Книга символов» – 1902г.). Слова «Быть как солнце!» в полной мере можно отнести к жизни и творчеству поэта, который имел непомерное желание её познавать. С этим призывом он обращался и к людям: *Будем как солнце! Забудем о том, / Кто нас ведёт по пути золотому, / Будем лишь помнить, что вечно к иному, / К новому, к сильному, к доброму, к злему, / Ярко стремимся мы в сне золотом. / Будем молиться всегда неземному / В нашем хотенье земном! /*

Позже с помощью старших друзей, особенно профессора Московского университета Н.И. Стороженко, К. Бальмонт начнёт получать заказы на переводы книг по истории скандинавской и итальянской литературы, английского поэта Шелли, выступать с публичными лекциями. В 1897г. его приглашают в Англию для чтения лекций по русской поэзии в Оксфорде. К. Бальмонт много ездит: во Францию, Голландию, Германию, Англию, Италию, Испанию вместе с Е. А. Андреевой-Бальмонт, своей второй женой. Ему хотелось побывать во всех странах, познакомиться со всеми народами. Он желал быть очевидцем, свидетелем, летописцем. И решительно обо всём написать. Языки, литература, искусство мира всю жизнь увлекали поэта. Один за другим выходят его сборники, которые приносят поэту популярность и известность, продлившуюся вплоть до первой мировой войны. Его творческие поездки в Мексику и США (1905) были своего рода «поэтические завоеваниями других земель» [9]. Позже на семь лет он уедет в Париж. Грандиозное кругосветное путешествие (Лондон, Плимут, Канарские острова, Южная Америка, Мадагаскар, Южная Австралия, Полинезия, Новая Гвинея, Цейлон и др.), предпринятое К. Бальмонтом, обогатило любознательного поэта. Он понимает, что Октябрьская революция – это насилие. Его пугает разруха, террор. Он высказывается за отделение литературы от политики.

В 1920 году К. Бальмонт ходатайствует о разрешении ему поездки за границу и уезжает с семьёй в командировку, сроком на год. Но этот год продлился двадцать два года, фактически до конца жизни.

Так с 1921 года он уезжает из России навсегда и становится эмигрантом. Его отношение к Советской России было неровным. То он слагал песни о Москве, воспевал Сибирь в книге «Голубая подкова», то доходил до прямых выпадов против неё в стихах и в прозе, в одиночку и вкупе с другими эмигрантами. Но тоска по России уже становилась постоянной: «Я хочу в Россию...пусто, пусто. Духа нет в Европе (письмо Е. Андреевой, декабрь, 1921)». «Мой траур не на месяцы означен, он будет длиться много странных лет» [1]. Именно в эти тяжёлые для К. Бальмонта времена философская тема становится главной. Появляется серия гимнов: «Гимн Огню», «Гимн Солнцу» и др. с противоречиями в них человека, не принимающего жизни, ищущего какого-то выхода, но не знающего его и потому утешающегося «мигами» жизни. За границей он продолжал писать венки сонетов, не утратив при этом ни своего дара песни, ни мастерства. Он активно ищет ответ на вопрос, может ли человек быть счастливым? И что ему нужно для счастья? Об этом стихотворение «Легенда о счастье» (1928): Три спутника сошлись в дороге к югу, / К Святой Земле был путь их. И в корчме, /Под Альпами, там, где-то, между горцев/Они сидели. Кубок им вина/Кивнул, чтоб отдохнули от дороги/И в разговоре запутались они. /Один из них сказал: Не знал я счастья, /Вот почему иду в Святую Землю. /Другой за ним сказал: Узнал я счастье, /Но не таким, каким оно мне снилось. /Дабы узнать, иду в Святую землю. /А третий: Я узнал людское счастье, /Но слишком тяжко мне оно упало/На душу, и со мною эта тяга. /Хочу о ней скорей я позабыть/И потому иду в Святую Землю. /И выпили. И спать легли. Уснули. /Людское счастье! – то, что не узнали. /Людское счастье! – узнанное частью. /Людское счастье! – Узнанное слишком. /Жаль – каждый должен в путь – в Святую Землю. /Что не узнал, слегка узнал и слишком. /Как можно не задуматься об этом! /

Стихотворение напоминает лиро-эпическую поэму Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», где странники тоже ищут счастливого. У Бальмонта лирический герой знает, что абсолютно счастливых людей нет, ибо счастье – это есть что-то неуловимое. И человек только тогда начинает понимать, как он был счастлив, когда это прекрасное время уже ушло безвозвратно. Поэтому вполне оправдана в стихотворении динамика

развития характера лирического героя: сначала он в растерянности («запутался»), затем в безнадежном поиске ответа («узнал, но не таким, каким оно мне снилось») и, наконец, вполне закономерен вывод – что у каждого оно своё («счастье – это то, что не узнали»; «узнанное частью», «узнанное слишком»). Потому, вероятно, и стихотворение названо «Легенда о счастье», то есть рассказ о чём-то несбыточном, загадочном, но таком недостижимом и потому вечно желанном. Правда, лирический герой понимает и другое: путь к счастью труден и долог. Но в поиске счастья, то есть своей «Святой Земли», вероятно, как раз и заключается смысл жизни человека.

К. Бальмонт убеждает читателя в том, что мир грёз и мечтаний помогает человеку увидеть прелесть всего, что нас окружает, почувствовать неповторимость каждого мгновенья жизни, то есть ощутить себя счастливым. О том, что окружающий нас мир необычайно разнообразен и покоряет своей чистотой, К. Бальмонт сказал в своём стихотворении «Эдельвейс», которое имеет глубокое философское наполнение. Эдельвейс – белоснежный цветок, который растёт высоко в горах, он – символ надежды на неиссякаемость всего чудесного на Земле, на то, что Мир бесконечно разнообразен. Поколения сменяют друг друга вечно, но смысл жизни каждого – творчество, созидание и стремление сделать этот мир прекраснее. И как не все могут увидеть красоту эдельвейса, так не всем дано постичь жизненную гармонию, прийти к философскому осмыслению бытия.

В эмиграции К. Бальмонт активно печатается. Выходят его книги «Дар Земли» (Париж, 1921), «Сонеты солнца, мёда и луны» (Берлин, 1921), «Моё – Ей» (Прага, 1924), «В раздвинутой дали» (Белград, 1930), «Северное сияние» (Париж, 1931) и др. Но даже при такой жизненной активности за границей, его отношения с русской литературной эмиграцией складывались непросто. Единственный человек, который радовал его, была Марина Цветаева. Их судьбы вдали от родины складывались похоже: обоих отвергло эмигрантское общество, оба страдали от одиночества и тосковали по России. К. Бальмонт по-прежнему остаётся русским в душе. В стихотворении «Я русский» [7, с. 25] он пишет:
Я русский, я русый, я рыжий, /Под солнцем рождён и возрос. /Не ночью. Не веришь? Гляди же/В волну золотистых волос. /Я русский, я рыжий, я русый. /От моря до моря ходил. /Низал я янтарные бусы, /Я звенья ковал

для кадил. /Я рыжий, я русский, я русский. /Я знаю и мудрость, и бред. /Иду я – тропинкою узкой, /Приду – как широкий рассвет. /

Май 1935 года. Драматическое для К. Бальмонта время. «Депрессия переходит в тяжелейшую душевную болезнь – нервно-психическое заболевание с проявлением бреда и фантастических видений. Положение осложнялось крайним безденежьем. Только благодаря помощи русских писателей, организовавших благотворительный вечер «Писатели – поэту», его удалось поместить в лучший санаторий под Парижем, в Тиаисе. После санатория там же Елена Цветковская сняла хороший пансионат, где они с поэтом находились с августа по декабрь 1936 года» [8, с. 416-417]. Именно здесь и было написано стихотворение «Царство и Сила и Слава» [3, с.22], вошедшее в последнюю книгу К.Д. Бальмонта «Светослужение» (1937 год). В предисловии к переизданию «Светослужения» (Воронеж, 2005) Н.А. Молчанова пишет, что «книга не стала безнадежно пессимистическим эпилогом творчества поэта. Идея «светослужения», стержневая для всей его лирики, получила здесь достаточно яркое, концентрированное выражение» [8, с. 9].

Обратимся к стихотворению «Царство и Сила и Слава» [3, с.22]:
Царство и Сила и Слава, /Век вам светиться и быть. /В вас наше высшее право – /Верить, желать и любить. /Царство и Сила и слава, /Это – слияние рек, /Чьё многоводье – оправа /Сил, что чаруют – вовек. /Все, что влечёт человека/Жить без докучных оков, –/Царство и Сила – от века, /Слава – во веки веков. /Всё, что неверно, лукаво, /Таёт от этих костров, – /Царство и Сила и Слава – /Сонм Златоламенных Слов. /Долго к Пределу мы плыли, /Думали: «Что е? Когда?» /В Царстве и Славе и Силе/Кормчая рдела Звезда. /Кончатся наши мытарства, /Вспыхнет восторг без конца, /Если мы в Силу и в Царство, /В Славу – все вложим сердца. /Стройте удел величаво, /О, не жалеите трудов! /Царство и Сила и Слава / Светят во веки веков. / (1936. 14 августа. 12-й ч.у. Тиаис. Гул вдали).

Это стихотворение явилось важной вехой в духовном пути поэта, приведшем его к христианской кончине, о чём свидетельствовал Б. Зайцев: «Этот, казалось бы, язычески поклонявшийся жизни, утехам её и блескам человек, исповедуясь перед кончиной, произвёл на священника глубокое впечатление искренностью и силой покаяния» [6, с.188]. Умирает поэт в Париже. Его завет «будем как солнце» актуален и сегодня.

Читателю хочется высказать и свою читательскую позицию после прочтения стихотворение К. Бальмонта «Будем как солнце! Забудем о

том...»: Будем как солнце! Забудем о том, / Кто нас ведёт по пути золотому, / Будем лишь помнить, что вечно к иному, / К новому, к сильному, к доброму, к злему, / Ярко стремимся мы в сне золотом. / Будем молиться всегда неземному / В нашем хотенье земном! / Будем, как солнце всегда – молодое, / Нежно ласкать огневые цветы, / Воздух прозрачный и всё золотое. / Счастлив ты? Будь же счастливее вдвое, / Будь воплощеньем внезапной мечты! / Только не медлить в недвижимом покое, / Дальше, ещё, до заветной черты, / Дальше, нас манит число роковое / В вечность, где новые вспыхнут цветы. / Будем как солнце, оно – молодое. / В этом завет красоты!

Предлагаем ознакомиться с читательской интерпретацией прочитанного стихотворения: «Будем как солнце!..». Так называется стихотворение К. Бальмонта, после прочтения которого кажется, что прикоснулся к тайне, загадке, глубокому смыслу и философскому подтексту. Восхищает стремление автора и его лирического героя к идеалу, совершенству. Интригует завуалированность, недоговорённость, туманность образов-символов. Книга символов «Будем как солнце», написанная в 1903 году с эпиграфом из Анаксагора, удивляет своим оптимизмом, призывом к чистоте человеческих помыслов и деяний. Красота видится К. Бальмонту и как цель, и как смысл, и как пафос его жизни.

Первая и последняя фразы стихотворения («Будем как солнце!» и «В этом завет красоты!») составляют композиционное кольцо. Лирическому герою недостаточно просто присутствия солнца. Он хочет душевного тепла, уюта, радости жизни, обретения своей «нужности» на Земле. Притом он хочет это как иметь, так и отдавать. Лирический герой уверен, что человек должен стремиться быть как солнце «всегда молодое», стремиться «к новому, к сильному, к доброму, вероятно, и к злему, что указывает на двойственность человеческой природы. Но солнце ведь тоже не только греет, ласкает, но и сжигает.

В стихотворении прослеживается стремление Бальмонта сочетать мгновенное, единичное с целостным восприятием мира: «Будем молиться всегда неземному / В нашем хотенье земном!» или «...нас манит число роковое / В вечность...».

Солнце как источник света и человеческой совести стоит в центре мира, так как оно служит главному источнику – продолжению жизни на Земле. Отсюда доминантные и ключевые слова: «будем», «солнце»,

«молодое», «вечно», «стремимся», «счастье», «мечты», «красота», которые раскрывают тему стихотворения: стремление быть вечно молодым через мечту о красоте. Потому и интонация стихотворения восторженно-побудительная.

Наблюдается фонетическое противопоставление звуков б, д сонорным м, н. Часто повторяющийся звук «о» ассоциируется с солнцем, чем-то большим, круглым, добрым. Фоника, лексика (преобладание глаголов повелительного наклонения, морфология (обилие прилагательных-эпитетов), богатый синтаксис (побудительные предложения, доминирование сложноподчинённых предложений), разнообразные тропы и фигуры (метафоры, риторический вопрос, инверсия, эллипсис и т.д.) активно строят образ Солнца – вечной молодости и красоты.

Следует отметить и композиционную завершённость. Стихотворение начинается темой «Будем как солнце», а заканчивается этой же фразой – выводом: «Будем как солнце, оно – молодое». Поэтому последняя фраза: «В этом завет красоты!» – звучит как оптимистический, жизнеутверждающий аккорд. Своё обращение поэт адресует и читателю, и себе одновременно. Его советы можно сформулировать так: Максимум требований к себе и каждому, живущему на этой Земле, чтобы она становилась ещё прекраснее. Романтизм во всем, что касается мечтаний и тогда не страшен серый быт. Самый большой счёт к бытию, потому что самая большая ценность на земле – жизнь. И ещё. Призыв «Будем как солнце» оправдан тем, что солнце всегда молодое. А значит, обращение поэт адресует, прежде всего, молодости как началу новой жизни; молодости, которой всё под силу.

После такой интерпретации можно познакомить читателя с отрывком «Из записной книжки» (1904) К. Бальмонта [4], чтобы читатель смог лучше понять, как поэт воспринимает мир и себя в нём: **«Огонь, Вода, Земля и Воздух – четыре царственные Стихии, с которыми неизменно живёт моя душа в радостном и тайном соприкосновении. Ни одного из ощущений я не могу отделить от них, и помню о их Четверогласии всегда. Огонь – всеобъемлющая тройственная и седьмеричная стихия, самая красивая из всех. Вода – стихия ласки и влюблённости, глубина, завлекающая, её голос – влажный поцелуй. Воздух – всеокружная колыбель-могила, саркофаг-альков, легчайшее дуновение Вечности, и незримая летопись, которая открыта для глаз души. Чёрная**

оправа ослепительного бриллианта, и Земля – небесный Изумруд, драгоценный камень Жизни, весеннее Утро, нежный расцветный Сад. Я люблю все Стихии равно, хоть по-разному. И знаю, что каждая Стихия бывает ласкающей, как колыбельная песня, и страшной, как шум приближающихся вражеских дружин, как взрывы и раскаты дьявольского смеха...Все Стихии люблю я, и ими живёт моё творчество... (3 декабря. Вечер. Москва. К. Бальмо'нт).

Как видим, текст и его интерпретация воспринимается как аналог художественного космоса автора и читателя. И К.Д. Бальмонт, призывая читателя подняться над суетой окружающего мира, предлагает ему создать такую картину бытия, в центре которой находилось бы человеческое тепло, искрящееся всеми гранями, излучающее свет, радость и создающее уют и творчество познания. Для лирического героя солнце – это, прежде всего, воплощение жизни на земле, та божественная сила, без которой невозможно представить существование Человека на планете. «Солнечность» К. Бальмонта – это неприемлемость «недвижного покоя»; это вечное движение вперёд по «золотому пути»; стремление всё «дальше, дальше к вечности», к постоянному обновлению; к постоянному и бесконечному познанию. В этом и заключается, по мнению поэта, сущность бытия.

Литература:

1. Андреева-Бальмонт, Е. Мои воспоминания о К.Д. Бальмонте (рукопись). В кн.: К. Бальмонт. Стихотворения / Е. Андреева-Бальмонт. – М.: Худ. лит, 1990.
2. Бальмонт, К.Д. Будем как Солнце: Книга Символов//Бальмонт, К.Д. Собр. соч.: в 7 т. Т.1. : Полн. собр. стихов 1909 – 1914 : Кн. 1-3. – М. : Книжный Клуб Книговек, 2010.
3. Бальмонт, К.Д. Светослужение. Стихотворения / предисловие Н.Молчановой. – Воронеж, 2005. – С. 22.
4. Бальмонт К.Д. Собр. соч. в 2 Т., Т.1. Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты. – 1894. – Зима. – «Можайск-Терра», 1994.
5. Жигалова, М.П. Германия в судьбе и творчестве русских поэтов-эмигрантов XX века. Интерпретация и анализ: теория и методика. Монография. – Берлин: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 305с.
6. Зайцев, Б. К. Собр. соч.: в 5т. Т.6 (доп.). Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. – М., 1999.

7. Изгнание. Поэзия русского зарубежья. – Ростов-на-Дону, «Феникс», 1999.
8. Куприяновский, П.В. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба / П. В. Куприяновский, Н.А.Молчанова. – Иваново, 2001.
9. Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. проф. С.А.Венгерова – Изд-ие Т-ва «Мирь». – М. : «Республика», 2004. – 542с.

M.P. Zhigalova

**THE TEXT AND ITS INTERPRETATION AS AN ANALOGUE
OF THE ARTISTIC COSMOS OF THE AUTHOR AND THE READER:
THEORY AND PRACTICE**

(on the example of K. Balmont's creativity)

Abstract. The article shows how it is necessary to work on the word and text so that the reader can understand that the artistic work written by the author, as well as the interpretative text that is created after reading, represent each its own specific artistic cosmos, that is, they draw a picture of the world that is based on the combination and interaction of the author's cultural code, lyrical the hero and the reader.

The technology of working on the word and text is shown by the example of the analysis of both individual pages of K. Balmont's life and some of the poet's poems.

Keywords: K. Balmont, analysis, interpretation, artistic world, author, lyrical hero, reader.

И.А. Костылева

УДК 821.161.1.

ЖАНР РОМАНА-БИОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ

А. Н. ВАРЛАМОВА.

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И ПОЭТИКЕ

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы генезиса и поэтики жанра романа-биографии в творчестве А. Н. Варламова. Основное внимание уделяется роману А. Варламова «Михаил Булгаков». Исследуется взаимосвязь произведения писателя с беллетризованными биографиями Б. Зайцева: «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов». Обращается внимание на причины популярности жанра в новейшей

литературе, анализируются такие проблемы, как синтез документалистики и беллетристики, концепция личности писателя, связь с эпохой и другие аспекты, актуальные для жанра литературной биографии.

Ключевые слова: роман-биография, художественная биография, жизнеописание, Б. Зайцев, А. Варламов, мотив, документ.

Жанр романа-биографии, романа-жизнеописания или беллетризованной биографии¹ получил большую популярность в отечественной литературе в начале XXI века. К числу этих произведений относятся такие романы, как «Горький», «Лев Толстой: Бегство из рая», «Святой против Льва. Иоанн Кронштадтский и Лев Толстой: История одной вражды» П. Басинского, «Леонид Леонов. Игра его была огромна», «Непохожие поэты. Трагедии и судьбы большевистской эпохи. Анатолий Мариенгоф. Борис Корнилов. Владимир Луговской», «Есенин. Обещая встречу впереди», «Шолохов. Незаконный» З. Прилепина, «Катаев. Погоня за вечной весной» С. Шаргунова, «Достоевский» Л. Сараскиной и др.

Большой интерес к этому жанру в русской литературе возник не случайно на рубеже веков, он был вызван глубокими переменами в политической и культурной жизни страны, которые необходимо было отразить. В начале XX столетия, на переломе эпох, биографический роман также приобретал актуальность. Об этом в зарубежной литературе свидетельствует творчество Р. Роллана, А. Моруа, С. Цвейга, И. Стоуна. В русской литературе к подобному жанру обращались Б. К. Зайцев («Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»), В. Ф. Ходасевич («Державин»), Н. Н. Берберова («Чайковский. История одинокой жизни»), Ю. Н. Тынянов («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин»), М. Булгаков («Жизнь господина де Мольера»). Обращение к жизни и судьбе, к творчеству великих соотечественников способствовало лучшему пониманию судьбы народа и человека в переломные моменты истории, эволюции национальной культуры, болевых проблем современности. История выдающейся личности отражала историю государства, помогала в значительной степени оценить прошлое и настоящее, предугадать будущее. Литературные биографии стали своего

¹Термин «беллетризованная биография» был предложен литературоведом Л.Д. Ржевским («Тема о непреходящем» – Мосты, №7, Мюнхен, 1961)

рода знаковыми произведениями, где за документальными фактами прочитывалась история души человеческой и история целого поколения.

В ряду произведений этого жанра следует выделить беллетризованные романы-биографии Б. К. Зайцева («Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»), созданные писателем в эмиграции, которые стали своего рода эталоном литературного жизнеописания. В этих произведениях гармонично соединились черты документального жанра и традиционного романа: опора на конкретные биографические факты, письма, воспоминания современников и стремление раскрыть психологию личности, понять мотивы жизненного и творческого поведения; основательно разработанный политический, социальный и культурный фон эпохи и перипетии личной судьбы; литературоведческий анализ и элементы традиционной поэтики, свойственные беллетристике. Хронологический принцип изложения не являлся помехой объединению познавательных и эстетических целей произведения, обращение к конкретным фактам, подлинным документам и их объективная интерпретация способствовали авторскому пониманию личности героя, его психологического облика, характера творчества, исследованию пути духовной эволюции.

В литературе новейшего времени к жанру романа-биографии неоднократно обращался А. Н. Варламов, который отмечал, что среди произведений этого рода ближе всего ему жизнеописание Б. Зайцева и В. Ходасевича, что, конечно, не случайно и вызвано в первую очередь большим интересом писателя к культуре серебряного века. Лирико-импрессионистический стиль Б. Зайцева, символизм образов и деталей, поэтика «недоговоренности», ориентация на культуру символизма, тонкий психологизм свойственны стилистике и поэтике произведений самого А. Варламова. Писатель также подчеркивал, что немалое влияние на его творчество оказала проза А. С. Пушкина, А. П. Чехова, И. А. Бунина, а также А. П. Платонова и Ю. П. Казакова. Характерно, что среди названных кумиров писателя также присутствуют мастера лирической прозы И. Бунин и Ю. Казаков.

В переломные 1990-е гг. А. Варламов обращается к вопросам о настоящем и будущем страны, ее национальным особенностям («Дом в Остожье», «Здравствуй, князь!», «Рождение», «Затонувший ковчег», «Купол»), а в начале нового столетия создает ряд романов-биографий: «Пришвин» (2003), «Александр Грин» (2005), «Григорий Распутин-

Новый» (2007), «Алексей Толстой» (2008), «Михаил Булгаков» (2008), «Андрей Платонов» (2011), «Шукшин» (2015), «Розанов» (2022). Писатель в одном из интервью подчеркивал: «Всё началось с Пришвина, который поразил меня как автор великих дневников, а не как писатель-натуралист. И далее выстроилась упомянутая вами череда персонажей, объединенных – за исключением Шукшина – одной эпохой рубежа русской и советской цивилизаций. Мне всегда была любопытна драматургия перехода человека из жизни в царской России в жизнь советской страны. Работая над книгами о них, я осознавал, насколько интересна и мало изучена судьба любого выдающегося человека. У каждого есть свои вершины духа и свой скелет в шкафу. Грин увлекал меня своей таинственностью, Толстой – поразительной смесью человеческого обаяния, цинизма, какого-то нутряного патриотизма, игры и верности государственной идее. У Булгакова я восторгался «Белой гвардией» и, в общем-то, оставался равнодушен к «Мастеру и Маргарите»» [1].

По словам А. Варламова, жанр литературной биографии ему близок в связи с интересом к национальной истории [2]. Как и Б. Зайцев, он соединяет в своих жизнеописаниях черты документального исследования и художественного произведения, пытаясь понять смысл судьбы своих героев, их связь с эпохой, то, «как дышит почва и судьба». Автору важен лейтмотив жизни каждого из писателей, некий «код судьбы»: «Этот жанр позволяет искать и иногда находить ответ на вопрос, который меня как писателя и как человека чрезвычайно занимает: отчего так, а не иначе складываются человеческие судьбы? Как соотносятся Божий Промысел, предопределение и судьба? Где проходит реальная граница свободы человека, и насколько он властен в своем жизненном выборе? Что он может противопоставить силе обстоятельств, истории, времени? Выбор героев при этом не так важен – интересна любая жизнь, каждая замечательна и достойна описания – это еще Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» заметил. Но жизнь писателей особенно наглядна и неслучайна» [2].

Интерес современного писателя и читателя к жанру беллетризованной биографии, по мнению А. Варламова, обусловлен кризисом новейшей культуры в целом и литературы в частности, отсутствием в современных произведениях актуальных социальных проблем, философского дискурса, крупных характеров, особенно на фоне

великой литературы предшествующих эпох. Размышляя о поэтике литературных жизнеописаний, писатель отмечает, что объективность изображения не вступает в конфликт с элементами художественности, эстетической стороной текста. Точно также лирическое начало, мастерство психологической детали, композиционная стройность и завершенность беллетризованных биографий Б. Зайцева позволяют ставить эти произведения в один ряд с наиболее значительными произведениями мастеров серебряного века.

Одним из лучших романов-биографий А. Варламова стал роман «Михаил Булгаков» (2008). Как ученый-литературовед и романист, автор успешно соединяет в своем жизнеописании одного из самых противоречивых писателей XX века глубокий литературоведческий анализ произведений М. Булгакова с вполне романским остросюжетным повествованием о трагической судьбе писателя, который сам подчеркивал неумолимую власть рока на протяжении всей своей жизни. А. Варламов приводит строки из письма писателя своему другу П. С. Попову: «Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло» – и далее комментирует: «Слово «судьба» написано с прописной буквы, и это, по сути, момент осознания человеком той высшей силы, что его ведет, ломает, гнет, подчиняет себе» [4]. Подобный подход к интерпретации личности и творчества М. Булгакова, когда мистика Судьбы является сквозным мотивом романа, позволяет автору назвать его писателем серебряного века, близкого к символизму. Таким образом, М. Булгаков впервые предстает перед нами наследником серебряного века, человеком, выпавшим из современной, чуждой ему эпохи и напрасно пытающимся примириться с ней. Его экзистенциальное одиночество становится важнейшим источником творчества, позволяет подняться до таких вершин, как «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», «Кабала святош». Можно отметить, что тема судьбы, неумолимого рока звучит и в других произведениях А. Варламова, посвященных биографиям выдающихся писателей. Это важнейший лейтмотив его беллетризованных биографий.

В романе «Михаил Булгаков» автор, подчеркивая роль судьбы в биографии своего героя, очень пронизательно заметил, что все испытания в жизни М. Булгакова, не сумевшего эмигрировать и вынужденного приспособливаться к советскому режиму, в конечном счете привели его к главным вопросам: о Боге, вере и неверии, добре и зле – к

роману «Мастер и Маргарита», который мог быть написан только в России. Даже трехчастная композиция беллетризованной биографии А. Варламова (названия частей соответственно: Татьяна. Любовь. Елена) подчеркивает неизбежность создания М. Булгаковым последнего «закатного» романа, где в полной мере поставлены эти вопросы.

Глава первая романа «Михаил Булгаков» носит символическое название «Пасынок судьбы» и задает тон всему повествованию, где все строго документально выверено, обусловлено и в то же время проникнуто идеей неумолимой и трагической судьбы, не случайно автор булгаковской биографии соглашается с критической оценкой его жизненного пути как духовной трагедии [4]. В начале повествования автор ставит важнейшие вопросы о вере писателя, его сомнениях, увлечении философией Ницше, учением Дарвина. Возникает характерный для произведений А. Варламова (см. роман «Шукшин») сквозной мотив блудного сына, который найдет свое логическое завершение и метафизическое оправдание в финале романа. Историю жизни М. Булгакова писатель выстраивает в соответствии с каноном, предложенным Б. Зайцевым, который также во всех своих беллетризованных биографиях неизбежно задавался вопросом о степени религиозности И. С. Тургенева, В. А. Жуковского и А. П. Чехова, полагая этот критерий основным в оценке жизненного и творческого пути своих героев.

В своем исследовании беллетризованных биографий Б. Зайцева А. Шиляева пишет: «Как настоящий художник, Борис Зайцев стремился уловить лейтмотив жизни каждого из этих писателей и закрепить его в слове: в «Жизни Тургенева» - это поклонение «Вечно Женственному», в «Жуковском» - следование зову «Наипаче ищите царствия Божия» и в «Чехове» - бессознательная христианская настроенность души писателя. Доминантой каждого из этих жизнеописаний является документально обоснованное раскрытие душевного мира героев. При этом обозначается своего рода закономерность: чем выше степень внутренней родственности автора избранному герою, тем ярче образное воссоздание этого героя...» [6] Именно в свете христианской этики рассматривает А. Варламов судьбу и творчество М. Булгакова, не идеализируя художника, но и не демонизируя, что свойственно некоторым литературоведческим и богословским исследованиям о творчестве писателя. Духовную трагедию М. Булгакова, его отход от веры А. Варламов считает неизбежным следствием воздействия культуры серебряного века, в лоне которой и

формировалась личность автора наиболее полемического романа 20 века – «Мастера и Маргариты»: «Он воспитывался и рос в тех условиях, когда вместо Отцов Церкви и житий святых предлагались Ницше, Вагнер, Дарвин, богоискательство, оккультизм, сектантство, мистика, да плюс еще кокаин и морфий – через какие извивы, лабиринты и подземные ходы только не пробиралась тогдашняя пытливая мысль, и Булгаков, несомненно, пропускал все это через самое сердце и становился адептом, испытателем и распространителем всех веяний своего времени» [3]. По мнению А. Варламова, Булгаков – это «русский Фауст времен двух революций», который впитывал в себя все соблазны эпохи, чтобы написать ему предназначенное.

Развивая сюжет своего романа, А. Варламов постоянно возвращается к основному мотиву блудного сына, отмечая важнейшие вехи писательской судьбы: увлечение морфием, невозможность эмиграции, примирение с большевизмом, письма советскому правительству, разговор со Сталиным, наконец, роман «Мастер и Маргарита» как итог творчества М. Булгакова. А. Варламов дает достаточно нелицеприятную оценку роману, называя его антиномичным по отношению к первому роману – «Белой гвардии», что и является ярким свидетельством духовной трагедии писателя: «Белая гвардия» – это роман о Рождестве, которое было, «Мастер и Маргарита» – о Пасхе, которая не пришла... При всей легкости, фантазмагоричности и увлекательности булгаковского романа едва ли есть в русской литературе более трагическое и безысходное произведение. В этом не было вины Булгакова, в этом была его личная жизненная и конфессиональная трагедия. Измученный собственными обстоятельствами, он изверился не только в себе и своей судьбе, он изверился в мироздании и миропорядке, придя к выводу об исчерпанности христианства в родной стране, и об этой опустошенности написал роман, в котором сквозь видимый смех и ослепительный блеск письма невидимыми слезами оплакал мир, забывший Христа, и своими древними главами этому миру о Христе напомнил» [4].

М. Булгаков утверждал, что автор должен любить своих героев. К А. Варламову как романисту это относится в полной мере, он с любовью и исключительным тактом воссоздает мир своих героев: М. Пришвина, А. Грина, А. Н. Толстого, М. Булгакова и других. В конце своего повествования о жизненном пути писателя автор сообщает, что М. Булгаков умер в Прощеное воскресенье. Этот финал романа о Булгакове

символически перекликается с мотивом прощания и прощения в «Мастере и Маргарите». Также символически завершается и беллетризованная биография Б. К. Зайцева о Тургеневе, его взлетах и падениях, ошибках и разочарованиях: «Всю жизнь стремился он к счастью, ловил любовь и не догнал. Счастья не нашел, смерть встречал в муках: точно бы подтверждался страшный взгляд его на жизнь. Но в действительности никак не подтверждался, ибо последней его судьбы, последней глубины бытия его мы не знаем» [5].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что литературные или беллетризованные биографии А. Варламова при всей установке на документальность и фактографичность содержат безусловный эстетический потенциал, ориентируются на жанр традиционного романа и преследуют цели, характерные в большей степени для художественной литературы, а не литературоведения. В лучших своих образцах эти произведения в оценке выдающейся личности и ее творчества успешно соединяют глубокий исторический, социально-психологический, философский и литературоведческий анализ.

Литература:

1. Варламов А. Показать восхождение русского человека во всей его полноте. – [Электронный ресурс] – URL: <http://www.pravoslavie.ru/79574.html> (дата обращения: 25.10.2023).
2. Варламов А. Мыслью человеческими судьбами. [Электронный ресурс] – URL – <https://foma.ru/myislyu-chelovecheskimi-sudbami.html?ysclid=lobgfejuvh939852142> (Дата обращения: 22.10.2023).
3. Варламов А. Нашему народу надо просить у Неба не справедливости, а милосердия. [Электронный ресурс] – URL – <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/aleksej-varlamov-.html> (Дата обращения: 22.10.2023).
4. Варламов А. Михаил Булгаков. [Электронный ресурс] – URL – <https://www.rulit.me/books/mihail-bulgakov-read-156433-1.html?ysclid=lobfe2pavy131162130> (Дата обращения: 24.10.2023).
5. Зайцев Б. Жизнь Тургенева. [Электронный ресурс] – URL – http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1932_zhizn_turgeneva.shtml?ysclid=lobfiqm66r767195488 (Дата обращения: 24.10.2023).
6. Шиляева А. Б. К. Зайцев и его беллетризованные биографии. – Нью-Йорк: Волга, 1971. [Электронный ресурс] – URL – [52](http://vtoraya-</div><div data-bbox=)

literatura.com/pdf/shilyaeva_zajtsev_i_ego_belletrizovannye_biografii_1971_text.pdf (Дата обращения: 18.10.2023).

I.A. Kostyleva

**THE GENRE OF THE NOVEL-BIOGRAPHY IN THE WORKS
OF A. N. VARLAMOV. ON THE QUESTION OF GENESIS
AND POETICS**

Abstract. The article deals with the problems of genesis and poetics of the genre of the novel-biography in the works of A. N. Varlamov. The main attention is paid to A. Varlamov's novel "Mikhail Bulgakov". The author examines the relationship of the writer's work with the fictionalized biographies of B. Zaitsev: "The Life of Turgenev", "Zhukovsky", "Chekhov". Attention is drawn to the reasons for the popularity of the genre in modern literature, such problems as the synthesis of documentary and fiction, the concept of the writer's personality, the connection with the era and other aspects relevant to the genre of literary biography are analyzed.

Keywords: novel-biography, artistic biography, biography, B. Zaitsev, A. Varlamov, motive, document.

К.С. Кравцов, М. В. Турилова

УДК 811.161.1, 821.161.1

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
В РОМАНЕ Н. Н. БЕРБЕРОВОЙ «КУРСИВ МОЙ»**

Аннотация. Мемуарный роман писательницы русского зарубежья Н. Н. Берберовой «Курсив мой» (1901–1993) рассмотрен в докладе как эго-документ, форма литературоведческого и литературно-критического исследования. В нем обрисован историко-культурный фон литературной ситуации в России в начале XX в. Представлены «старшие» (Бунин, Горький, Зайцев, Шмелев) и «молодые» литераторы русского зарубежья (Набоков), русские литературные журналы в России и за рубежом. В романе есть аллюзии на различные события, слова, произведения литераторов и других лиц, что позволяет сопоставить его с поэмой А. А. Ахматовой «Поэма без героя».

Ключевые слова: Н. Н. Берберова, история, литература русской эмиграции первой волны, литературная критика, литературоведение, православие, русский язык, В. Ф. Ходасевич, XX в.

Автобиографический роман «Курсив мой» писательницы русского зарубежья Н. Н. Берберовой (1901–1993) относится к жанру мемуаров [2]². Он был написан в 1966 г., под названием *The Italics are Mine* был опубликован в 1969 г. в США, затем на русском языке в 1972 г. в Мюнхене и в 1983 г. в Нью-Йорке, с исправлениями и дополнениями.

Дворянка Нина Берберова окончила гимназию в Петербурге, в 1919–1920 гг. училась на историко-филологическом факультете Донского университета. В 1920 г. вернулась в Петроград, начала писать стихи, вступила во Всероссийский союз поэтов. Жила в «Доме искусств», занималась в их литературной студии, в работе которой принимали участие А. А. Ахматова, А. Блок, М. Горький, Н. С. Гумилев, Е. И. Замятин, М. Л. Лозинский, М. Л. Слонимский, В. Ф. Ходасевич, К. И. Чуковский, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, «серапионовы братья» К. А. Федин, Вс. В. Иванов, В. А. Каверин, М. М. Зощенко; «Дом искусств» (ДИСК) изображен в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» (1933). Н. Н. Берберова описывает похороны А. Блока, свое последнее свидание с Н. С. Гумилевым и его расстрел в 1921 г.

В романе Берберовой «Железная женщина» (1969) о М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг также показана петроградская интеллигенция: В. Ф. Ходасевич, сотрудники «Всемирной литературы» А. Н. Бенуа, А. А. Блок, Е. И. Замятин, М. Л. Лозинский, К. И. Чуковский; затем М. Горький и Г. Уэллс.

В 1922 г. Н. Н. Берберова стала женой русского писателя и поэта В. Ф. Ходасевича и выехала с ним в Европу. Они жили в Германии, Чехословакии, Италии, с 1925 г. в Париже. Зарабатывали на жизнь литературными трудами, а также службой в периодических изданиях:

² Другие сочинения русских эмигрантов первой волны: «Окаянные дни» (1925–1927, Париж; 1936, Берлин) и «Жизнь Арсеньева» (1930, Париж) И. А. Бунина, произведения Д. С. Мережковского, «Живые лица» (1925) З. Н. Гиппиус; «Преподобный Сергей Радонежский» (1925, Париж), рассказ «Алексей Божий человек», очерк об А. Блоке, роман «Золотой узор», дневниковые записи «Странник» (1925–1929), «Дни» (1939), роман «Дом в Пасси» (1935, Берлин) Б. К. Зайцева, «Петербургские зимы» (1928) Г. В. Иванова, «Некрополь» (1928–1939) В. Ф. Ходасевича. Позже написаны и опубликованы «Поля Елисейские: Книга памяти» (1983) В. С. Яновского, «На берегах Невы» (1967), «На берегах Сены» (1983, Париж) И. В. Одоевцевой. В России — «Софья Петровна» (1940), «Записки об Анне Ахматовой» (1938–1966; 1976, 1980, Париж), «Спуск под воду» (1972, Нью-Йорк) Л. К. Чуковской; «Воспоминания» (1970, Нью-Йорк), «Вторая книга» (1972, Париж), «Книга третья» (1978, Париж) Н. Я. Мандельштам.

редактурой, журналистикой, литературными обзорами. Поддерживали общение с писателями и поэтами русской эмиграции: И. А. Бунинным, М. Горьким, Б. К. Зайцевым, Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус, И. С. Шмелевым. С 1950 г. Н. Н. Берберова жила и работала в США.

По мнению доктора исторических наук Т. А. Пархоменко, исследовавшей немецкие издания 1920–1930 гг. о русской эмиграции в Германии, в межвоенный период XX в. Германия стала крупнейшим центром по изучению русского присутствия в Европе [4]³. Во вступительной статье «Опыт свободы» к эмигрантскому «Литературному сборнику» (1939) З. Н. Гиппиус сообщает, что русскую эмигрантскую прессу в Париже составляли 1 газета с журналом-приложением и 1 толстый журнал, выходящий раз в 3-4 месяца. Последний иногда печатал стихи и прозу молодых авторов, но темы и содержание должны были заранее получить одобрение редактора. (Однако существовали 3 армянских еженедельника, большая ежедневная газета, 3 толстых журнала.) «Литературную молодежь» публиковали также в ежегодных собраниях литературного объединения «Круг» [1, с. 5–12; см. также 3]. В 1935–1937 гг. действовал Центральный Пушкинский комитет в Париже, созданный русскими эмигрантами для подготовки чествования

³ В статье перечислены немецкие издания и исследования. В числе прочих названы книги русских эмигрантов: «Среди потухших маяков. Из записок беженца» И. Наживина (Берлин, 1922), «В Разсеяньи Сущие: Повесть из жизни эмиграции 1920–1921», 22 документальных сборника «Архив русской революции» И. Гессена (Берлин : Слово, 1921–1937), публикации членов семьи Солоневичей («Потерянные. Хроника безымянного страдания» И. Солоневича, «Живая пыль. Русская молодежь в борьбе с ГПУ» Б. Солоневича, «Три года в берлинском советском торговом представительстве» Т. Солоневич), воспоминания «Спасшиеся от когтей Чека» Г. Беседовского; труды представителей народов России: «Украинское движение» А. Царинного с вводной статьей А. М. Волконского (Берлин, 1925), «Становление государственности Латвии и балтийских немцев» остзейца Ханса фон Римши. Названы многочисленные историко-политические, философские и религиозные труды русских эмигрантов [4, с. 123–124].

Знаковыми названы фигуры А. Блока и Р. Иванова-Разумника. Упомянуты работы «Русская литература эмиграции» С. Постникова, биографии П. И. Чайковского (1936) и А. П. Бородина (1938) Н. Н. Берберовой, «Анна Павлова» В. Дандре. В 1920-е гг. в Берлине русские издательства «Грани», «Скифы», «Слово», З. И. Гржебина и др. издавали сочинения К. Бальмонта, А. Белого, Б. Зайцева, Е. Замятина, А. Ремизова, В. Ходасевича, В. Сирина (Набокова), мемуары С. М. Волконского, И. С. Шмелева, С. Л. Франка [4, с. 125–126]. Перечислены русские эмигрантские издания в Германии: «Русский эмигрант» (Берлин, 1920–1921), «Русский экономист» (Берлин, 1922–1923), «Сведения о положении русской эмиграции» (Берлин, 1924, №№ 1–6), «Театр и жизнь» (Берлин, 1921–1924), «Беседа» (Берлин, 1923–1925), «Белое дело» (Берлин, 1926–1933), «Летопись: орган православной культуры» (Берлин, 1937–1941) [4, с. 127].

А. С. Пушкина в столетие со дня его смерти, в 1937 г. [8; см. также 7].

Автобиографический роман «Курсив мой» можно рассматривать как форму литературоведческого и литературно-критического исследования. В нем обрисован историко-культурный фон литературной ситуации в России в начале XX в. Представлены писатели «старшего» и «молодого» поколений русской эмиграции, русские литературные журналы в России и за рубежом.

В романе есть аллюзии на различные события, слова, произведения литераторов и других лиц, что позволяет сопоставить его с «Поэмой без героя» (1940–1962) А. А. Ахматовой. Она, в свою очередь, явилась откликом на поэму М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» (стихи 1925–1928 гг., изд. в 1929 г.)⁴, а та, вероятно, на поэму А. А. Блока «Двенадцать» (1918)⁵. Последнюю неоднократно переиздавали в 1920-е гг. в Софии, Берлине. На разборе поэмы строится «знаковая» книга Р. Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре» (1920) [4, с. 125].

А. А. Ахматова рассказывала, что, прочитав поэму Кузмина, вспомнила день похорон А. А. Блока, когда с О. Судейкиной не смогла

⁴ Племянник поэта М. А. Кузмина и ученик Н. С. Гумилева, сын погибшего в ссылке народовольца С. А. Ауслендер стал первым биографом А. В. Колчака (1918). Стенограмма допроса Колчака в Иркутске (1920) повторяет текст книги Ауслендера.

⁵ В 1916 г. в Петербурге вышло собрание стихов поэта Ап. Григорьева, подготовленное А. А. Блоком. Летом Блока призывают табельщиком в действующую армию. После Февральской революции он редактирует стенографические отчеты Чрезвычайной следственной комиссии, проводившей допросы бывших членов Правительства. В январе 1918 г. поэт написал статью «Интеллигенция и революция», окончив ее призывом: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию!» — и поэму «Двенадцать». В сентябре становится членом коллегии и главным редактором отдела немецкой литературы издательства «Всемирная литература», основанного М. Горьким. 7 августа 1921 г. Блок скончался.

Поэму «Двенадцать» можно рассматривать как результат влияния стихов Ап. Григорьева, в том числе его переводов стихов Г. Гейне. Романтизм двух поэтов, антиклерикализм Гейне, приверженность «чистому искусству» Ап. Григорьева парадоксальным образом приводят Блока к созданию поэмы об Апокалипсисе и Втором Пришествии Господа Иисуса Христа, грядущих в современную ему историческую эпоху.

Романтический сюжет, музыкальное начало, ритмический модернизм (чередование стрóf с разным стихотворным размером: народной песни, скоморошьего акцентного стиха, классического хорей) — и библейский подтекст. В «голодном псе», бредущем за солдатами (ср. рассказ об исцелении Христом дочери Хананейки, согласной быть псом, подбирающим крохи со стола господ (Мф 15: 21–28)), А. А. Блок, вероятно, изобразил себя и людей своего круга, чем отсрочил гибель многих современников.

найти на Смоленском кладбище могилу молодого поэта и любовника М. А. Кузмина Всеволода Князева, совершившего в 1913 г. самоубийство. «Поэму без героя» начинается любовный треугольник комедии дель арте: Князев-Пьеро, Ольга Судейкина – Коломбина, Кузмин-Арлекин. Театральное дело рассматривалось как составляющая революционной борьбы: как и революционный терроризм, театральные мистерии, восходящие к древнегреческим языческим мистериям, противоречили учению Православной Церкви и подрывали Российское государство [6].

Роман «Курсив мой» напоминает также многотомный труд профессора С. М. Соловьева «История России с древнейших времен» [5]: множество исторических документов, соединенных авторскими историческими *анекдотами* – художественным описанием происходящих событий и различными комментариями.

Н. Н. Берберова указывает, что ее муж, поэт, писатель и литературный критик В. Ф. Ходасевич, в 20-е гг. во Франции писал под ее именем колонку обзоров произведений советских авторов для одного из журналов, где она была журналисткой, корректором и машинисткой.

В романе изображены Г. В. Адамович, М. А. Алданов, А. А. Ахматова, А. Белый, А. А. Блок, В. Брюсов, И. А. Бунин, К. Вагинов, В. Вейдле, З. Н. Гиппиус, М. Горький, Н. С. Гумилев, Б. К. Зайцев, М. И. Закревская-Бенкендорф-Будберг, Г. В. Иванов, А. Ф. Керенский, А. И. Куприн, Л. Н. Лунц, О. Э. Мандельштам, Д. С. Мережковский, В. В. Набоков, И. А. Одоевцева, М. А. Осоргин, Н. Оцуп, Н. Петровская, Б. Поплавский, С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, А. М. Ремизов, М. Л. Слонимский, В. Смоленский, Троцкий, Тэффи, Д. Философов, И. И. Фондаминский, В. Ф. Ходасевич, М. И. Цветаева, Н. Чуковский, В. Б. Шкловский и другие.

В 1950 г. вместе с Н. Н. Берберовой в США прибыл архив В. Ф. Ходасевича. В Нью-Йорке она издавала альманах «Содружество». Архив Н. Н. Берберовой хранится в библиотеке Йельского университета.

Мы благодарим Его Высокопреосвященство Митрополита Калужского и Боровского Климента, духовенство Калужской Митрополии, руководство, преподавателей, студентов Калужской духовной семинарии за возможность выполнения, обсуждения, проверки данной работы.

Литература:

1. Адамович Г., Гиппиус З., Дион, Зензинов В., Злобин В., Кельберин Л., Мамченко В., Мандельштам Ю., Терапиано Ю., Фельзен Ю.,

Червинская В. Литературный смотр : Свободный сборник / Ред. З. Гиппиус и Д. Мережковский. – 2-е изд. – Holyoke : New England Publishing Co; Лампион, 1983. – 128 с.

2. Берберова Н. Н. Курсив мой. – М. : АСТ, 2010. – 765 с.

3. Гиппиус З. Н. Письма к Берберовой и Ходасевичу / Ed. E. Freiburger Sheikholeslami. – Ann Arbor : Ardis, 1978. – 120 с.

4. Пархоменко Т. А. Немецкие издания 1920–1930 годов о русской эмиграции в Германии // Исторический журнал: научные исследования. – 2017. № 2. – С. 120–135.

5. Соловьев С. М. История России с древнейших времен / В 29 т., в 6 кн. – СПб. : Товарищество «Общественная польза», 1851–1879.

6. Сорокина А. В. Знак судьбы: Новеллы о женских судьбах. – М. : Изограф, Журналист, 2005. – 256 с.

7. Столетие двух эмиграций. 1919–2019. Сборник статей / Ред. коллегия: А. Ю. Тимофеев (отв. ред.), А. А. Силкин, В. С. Путятин, М. Живанович. – М. : Институт славяноведения РАН; Белград : Информатика, 2019. – 402 с.

8. Центральный Пушкинский Комитет в Париже (1935–1937). В 2 т. / Гл. ред., сост., автор предисл. М. Д. Филин. – М. : Эллис Лак, 2000. – 608 с., 560 с.

K. S. Kravtsov, M.V. Turilova

LITERATURE STUDIES AND LITERARY CRITICISM

IN N. N. BERBEROVA'S NOVEL THE ITALICS ARE MINE

Abstract. The memoir novel *The Italics are Mine* written by N. N. Berberova, a writer of the Russian emigration of the First Wave, is considered in the report as an ego document, a form of literary studies and literary critical research. It describes the historical and cultural background of the literary situation in Russia at the beginning of the 20th century. «Senior» (Bunin, Gor'kii, Zaitsev, Shmelev) and «young» (Nabokov) writers of the Russian emigration, Russian literary magazines in Russia and abroad are represented. In the novel there are allusions to various events, words, literary works by writers and other people, so we can compare it with the *Poem without a Hero* by A. A. Akhmatova.

Keywords: N. N. Berberova, history, V. F. Khodasevich, literary criticism, literature of the First Wave of Russian emigration, literature studies, Orthodox Christianity, Russian, the 20th century.

УДК 821.161.1 (Бродский И.) +75 (Штейнберг Э.)

ПТИЦА ЖИВАЯ И МЕРТВАЯ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО И ИСКУССТВЕ ЭДУАРДА ШТЕЙНБЕРГА

Аннотация. В статье рассматривается поэтико-философский образ птицы как общий вектор в творчестве Иосифа Бродского и Эдуарда Штейнберга. Яков Гордин писал в книге «Рыцарь и смерть или Жизнь как замысел» что «роль, которую играет в стихах Бродского птицы, нет аналога в русской поэзии...». В свою очередь юный художник Эдик Штейнберг проводил дни на тарусской голубятне, физически познавая траекторию «крыла голубки», запечатленного Бродским в стихах к «Мадемуазель Веронике», автограф которого поэт вручил семье Штейнберг-Маневич в конце 1960-ых. Их личное дружеское общение в юности в зрелости завершилось общим произведением – изданной в Вероне книгой «Персидская стрела», посвященное той же «мадемуазель» Веронике Шильц. Строфа из особо любимого Э. Штейнбергом раннего стихотворения Бродского «Теперь все чаще чувствую усталость» - «Вернись, душа, и перышко мне вынь» - особо созвучна художественным исканиям обоих авторов.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, Эдуард Штейнберг, птица, геометрия, натюрморт, Таруса, Персидская стрела.

Поводом к нашему сообщению явились следующие строки:

«Жива, мертва ли-
но каждой Божьей твари как знак родства
дарован голос для
общенья, пенья...» [1, с. 169]

Стихотворение «Бабочка», написанное в 1972 –ом году, переломном для Иосифа Бродского, формально не относится к заданной нами орнитологической теме, но содержит в себе множество линий, отвечающих задаче обозначить параллели жизни и творчества Иосифа Бродского и Эдуарда Штейнберга как певцов любви и смерти. Мощная изобразительность стихов Бродского отмечена множеством исследований, но по-настоящему роднит поэта и художника принцип композиции

произведения, выверенный самой душой, о чем Бродский пишет Гордину в письме из ссылки 13 июня 1965г.: «Самое главное в стихах – это композиция. Не сюжет, а композиция...нужно привыкнуть картину видеть в целом...о частностях нужно думать в последнюю очередь...связывай строфы не логикой, а движением души – пусть тебе одному понятным.» [3, с. 28]

Впечатляет скрещение этих творческих биографий, не подкрепленных никаким профессиональным образованием. Искусствовед Эра Коробова, близкий друг Бродского, имеет архив рисунков поэта, исследование которого стало еще одним ее научным профилем как старейшего сотрудника Эрмитажа. Коробова говорит о возможном развороте биографии поэта как «художника, писавшего хорошие стихи»... [6] Первым наставником Эдуарда в искусстве стал отец - выпускник ВХУТЕМАСа, поэт и переводчик Аркадий Акимович Штейнберг, сыгравший впоследствии также важную роль и по отношению к Бродскому: по воспоминаниям искусствоведа и писателя Галины Маневич, вдовы Эдуарда Штейнберга, именно ее свекр устроил Бродскому по возвращении из ссылки вечер в Москве, в рамках заседаний Клуба переводчиков при Литинституте. Г. Маневич также свидетельствует о редком факте приезда четы Мандельштамов в Тарусу: после возвращения из воронежской ссылки летом 1937 г. Мандельштамы по совету «Акимыча», как его называли друзья, приехали искать убежища в Тарусе, пришли домой к Штейнбергу, но его уже на тот момент арестовали. Их встретила жена Валентина Георгиевна с грудным Эдиком, который таким образом с первых дней жизни был осенен Мандельштамом, ставшим наиболее читаемым им поэтом.

Следующее связующее звено между Эдуардом Штейнбергом и Иосифом Бродским - их общий друг Виктор Гольшев, известный своими великолепными переводами с английского языка, у которого Бродский по рекомендации Ахматовой прожил три недели в Тарусе в феврале 1964 г., и затем кратко еще раз:

«Птицы твои родные громко кричат надо мною.

Карр! Чивичи-ли, карр! – словно напев посмертный».

«Прощальная ода», Февраль 1964 [10]

Для Бродского судьбоносна встреча с Ахматовой, которую Штейнберг увидел лишь в гробу: Галина Маневич в своей книге «Цвет прошедшего времени» посвятила встречам с Иосифом Бродским эссе:

«Теперь вспоминаю, что его наполеоновский профиль я впервые увидела не у себя в квартире, а в морге института Склифософского у гроба Ахматовой рядом с Н.Я. Мандельштам, с которой мне уже несколько лет назад выпало счастье встречаться в Тарусе». [9, с. 29] Здесь же упоминается и подаренный поэтом супругам Штейнберг автограф со стихами «Прощайте, мадемуазель Вероника» - «Если кончу дни под крылом голубки...», вложенным в тетрадь с другими неофициальными поэтами; при многочисленных переездах автограф пропал, но проявился удивительным образом спустя годы, о чем мы упомянем в финале.



Рис. 1. Эдик Штейнберг с голубкой. Таруса, 1954 г.

В конце 1966 года Бродский появился в московской однокомнатной квартире Штейнберга, служившей одновременно и мастерской, и читал супругам на крошечной кухне «Большую элегию Джону Донну», о которой Яков Гордин писал, что она «...вылупилась как из яйца из раннего стихотворения о птице-душе.» [4, с. 8] Спустя четыре года общение продолжилось в Ленинграде, где Иосиф принимал Штейнбергов, по выражению Маневич, в своей «клетки-пещере»: «Он угощал нас картошкой с селедкой и водкой...читал нам стихи и снова поэму о Джоне Доне, которую теперь мы слушали как замороженные, а потом бродили по Питеру... Мы заметили, что не только Иосиф знал каждый дом, каждый закоулок своего Питера, но и Питер, в свою очередь знал Иосифа...» [9, с. 31-32] Наиболее ярко Штейнбергами были тогда воспринято стихотворение «Теперь все чаще чувствую усталость» (1960), - «Каких ты птиц себе изобретаешь, кому их даришь или продаешь...» Возможно и потому, что большинство ранних работ Штейнберга с изображением мертвой птицы было куплено за границу за небольшие деньги, поскольку художник тогда отчаянно нуждался.

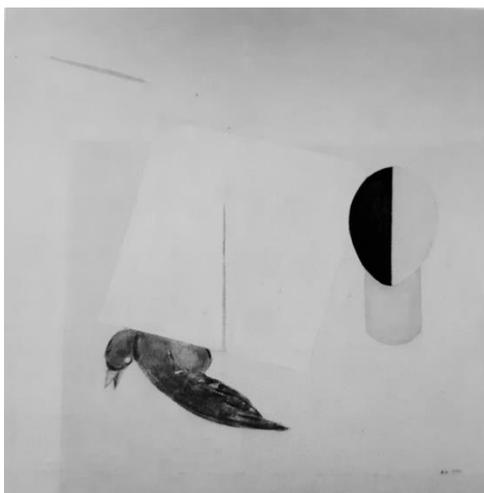
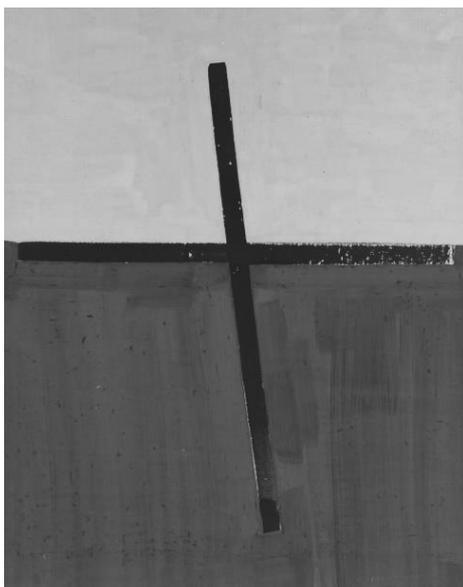


Рис. 2. Эдуард Штейнберг. Без названия. 1970. Х.М., 80X80 см. Собрание Галины Маневич.

Вспомним здесь вскользь и запечатленное Бродским безденежье в стихотворении «Речь о пролитом молоке»! – «Я пришел к Рождеству с пустым карманом...» Вопреки быту, и поэт, и художник именно в 1960-ые годы находят через обращение к образу, символу и даже концепту птицы свою главную тему - как жизнь «выглядит с птичьего полета». Яков Гордин писал что: «Роль, которую играет в стихах Бродского птицы, нет аналога в русской поэзии...» [4, с. 8]

Один из лучших исследователей искусства Э. Штейнберга, Сергей Кусков писал о «белой геометрии» в конце 1980-ых: «Предметный ряд («мертвая природа» – раковины, камни, черепа, птицы, рыбы - и «белая геометрия»), уплотняясь, образовывал в картине своего рода Зону Земли, в то время как просветленная разреженность фоновых глубин все более обнаруживала свойства небесной сферы. В следующий, «метагеометрический» период, который условно можно очертить 1970–1985 годами, основным структурным началом композиции Штейнберга становится Небо. Впрочем, это не столько Небо, воспринимаемое чувственным зрением, сколько небо идей, «эйдосов» Платона или «умных сущностей» (как сказали бы богословы средних веков). Просветленная пустотность фона осеняет геометрический «пейзаж формы» – область блуждающих знаков. [8]



**Рис. 3. Эдуард Штейнберг. «Черный крест», 1985-1989
К., гуашь. 52,5 X 41,5 см. Собрание Г. Маневич**

По мнению Галины Маневич, мертвая птица, которую ее муж писал с натуры с подаренного ему чучела, со временем перешла в начертание креста как птицы, распластанной в полете. Крест, который художник сделал главным знаком своего знаменитого «деревенского цикла», в котором звучит поминание постепенно уходящих жителей староверческих поселений на реке Ветлуга: «смерть – это любовь, это память», что провозглашается Штейнбергом в посмертно изданной монографии: «Когда ты в церковь приходишь и подаешь поминальную записку о здравии и упокоении твоих близких, то пишешь их имена. Я на этом ритуальном жесте сделал свою серию.» [12, с. 49] Здесь мы должны вспомнить о пребывании Бродского полтора года в деревенской ссылке вслед за главными поэтами Золотого и Серебряного века русской поэзии:

Баба Настя поди умерла
Да и Пестерев жив едва-ли... [1, с. 209]



Рис. 4. Эдуард Штейнберг и его родственник актер Петр Вельяминов с жителями дер. Погорелка. 1970-ые.

Штейнберг, превалируя традиции супрематизма, выстраивает композицию картины посредством плоскостей и геометрических фигур чистых иконописных цветов (со стороны матери В.Г. Алониной, происходившей из Олонецкой губернии, в его роду были иконописцы). «Если вы посмотрите на икону, то увидите, что у меня есть близость световая... Я отстаиваю духовное, своей персонализм, не «ячество», а персонализм экзистенции». [12, с. 69] Птица-крест, о которой говорит Г. Маневич, ссылаясь на сходство с записью в дневниках преподобного Иоанна Кронштадского о том, что крест лежит в основании всего – это, в своем роде, тоже наблюдение художника пребывания уже на следующем слое, **над** птичьим полетом, наподобие души Джона Дона, описанной Бродским - «Ты птицей был и видел свой народ повсюду, весь...» Как отмечает Гордин, у Бродского «в русской поэзии был только один предшественник в этом опасном стремлении видеть мир сверху и - весь... И оттуда, с этой высоты судить. Этим предшественником был Лермонтов, органические связи с коим Бродского еще не исследованы и не поняты.» [4, с. 9]

Мы упомянем здесь ранний холст Штейнберга из собрания Третьяковской галереи, где ворона играет главную роль в изображении Тарусы. [12, с. 36]

Ворона запечатлена и Бродским во множестве произведений, в том числе и стихотворении 1962 года «Диалог», упоминаемый Гординым как «диалог человека с Богом о некоем умершем третьем, заканчивающийся так:

«Там он лежит с короной,
Там я его забыл.
Неужто он был вороной?
Птицей, птицей он был». [4, с. 9]

Ворона становится альтер-эго поэта и в «Вороньей песне», надо отметить что это стихотворение написано в родной для Штейнберга Тарусе, в январе 1964 г., но на тот момент поэт и художник еще не были знакомы.

«Перезимуем и это, выронив сыр из клюва,
но поймав червяка!
Извивайся червяк чернильный
в клюве моем, как слабый, которого мучит сильный;
дергайся, сокращайся! То, что считалось суммой
судорог, обернется песней...» [10]

Одно из самых известных стихотворений Бродского «Натюрморт» приближает нас к конкретному эпизоду, когда как раз такую серию в буквальном смысле «мертвой природы», «человека, ставшего предметом» видел Бродский, посетив квартиру-мастерскую Штейнбергов в Москве, и не отсюда ли позже вышли эти строки?

«... Или же о вещах.
О вещах, а не о людях.
Они умрут. Все.
Я тоже умру».
«Натюрморт», 1971 г.

«...Иосифу нравились камни, раковины, мертвые птицы в картинах Эдика... Посмотрев их, он с большой охотой, сидя у нас на маленькой шестиметровой кухне начал читать свою поэзию... Он читал стихи не нам...словно сотрясая пространственные преграды, он отправлял свое послание туда, где времени уже нет, призывая его, а не нас в свидетели...» [9, с. 29] Философ Татьяна Горичева, которой в том числе принадлежит идея знакомства будущего мирового авторитета в теории современного искусства, а тогда математика Бориса Гройса с Эдуардом Штейнбергом и его тогдашним наставником режиссером и религиозным мыслителем Евгением Шифферсом, спустя десятилетия пишет: «У Штейнберга совсем нет иронии, подмигивания, двусмысленности, «диалектики раба и господина». Нет ничего постмодернистского. Он, рискнув потерять все поверхностное и эфемерное, прикоснулся к истине Света. Его натюрморты

(особенно 1966-69-ые годы) - собранный в предметы и образы свет. Это не парменидовская плотность Моранди, это прозрачность и легкость высокого духа, который может пройти-пролететь, не задерживаясь, через самые твердые и густые слои материи. Так от Ничто (смерти) к Воскресению, к новому раю, где нет мертвящих «кожаных риз». [7] В конце 1960-ых, покинув освоенный им жанр философского натюрморта в духе Моранди, Штейнберг переходит к абстрактной картине. Этот переход от изображения мертвой птицы к птице схематичной, временами пересекающей пространство Земли и Неба, по сути является той же траекторией, по которой следует птица-душа Бродского - «Ты Бога облетел и вспять помчался...»; Гордин подчеркивает следующее: «Птица как символ и способ существования была так важна молодому Бродскому потому еще, что именно в птицах живет мощный инстинкт, ведущий их в пространстве – в их птичью утопию «на теплые реки». [4, с. 11] На теплых реках Бродский позже сочинит возможно свою самую знаменитую оду птице, своего рода ответ на «Поэму Воздуха» Цветаевой, в которой физические параметры полета слитны с метафизическим: «В «последнем крике ястреба» - в 1975 году – он скорбно завершил историю птицы-души, начатую 12 лет назад. Птица, взлетевшая в эмпирей, охватившая взглядом всю землю и погибшая от избытка высоты, - то, что казалось «выше Бога», оказалось – выше жизни, - продолжение и финал полета птицы-души из «Большой элегии». [4, с. 17] Этому написанному в изобретенном Бродским жанре «большого стиха» несомненно предшествовал образ парящего хищника «Из римских элегий»: «...Ястреб над головой, как квадратный корень из бездонного, как до молитвы, неба» [1, с. 256].

В изгнании поэт часто посещал итальянский прототип родного Ленинграда, и там от его поистине ястребиной зоркости не ускользнула ни одна деталь из любовной жизни венецианских пернатых, что весьма самоиронично противопоставляется поэтом своему смертному предчувствию; эти последние (1995 г.) венецианские строфы цитирует Санна Турома в ее книге, посвященной «загранице» Бродского:

«И погруженную в созерцанье птичьей,
освободившейся от приличий,
вывернутой наизнанку спальни...» [11, с. 299-303]

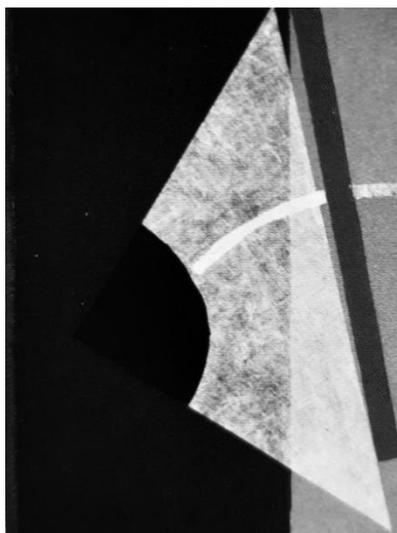
За год до написания процитированного стихотворения «С натуры» Бродский и Штейнберг соединились в проекте издания, который по видению итальянского куратора должен был проиллюстрировать именно

Эдуард Штейнберг, на тот момент уже шесть лет проживавший между Тарусой и Парижем по приглашению ведущего французского галериста Клода Бернара. Г. Маневич отмечает: «...Иосиф не только дал согласие на участие в серии изданий вместе с Эдиком Штейнбергом, но и обещал предоставить что-то совсем новое ранее не опубликованное... Этим новым стала «Персидская стрела», посвященная Веронике Шильц, той самой Веронике, с посвящением которой стихи Иосифа в сопровождении нежного автографа когда-то были подарены нам... Книга интегрировала ностальгическое прошлое, по-рыцарски охраняемое как поэтом, так и художником» [9, с. 34].



Рис. 5. Иосиф Бродский перед литографией Штейнберга при подготовке книги «Персидская стрела», 1994 г.

Мы приводим здесь фотографию, опубликованную в двуязычной монографии 2015 года [12, с. 136], где Бродский рассматривает работу Штейнберга: это литография и коллаж в виде бумажного треугольника, напоминающего птицу или бумажный самолетик. Прозрачная бумага, наподобие пергаментной, придает листу эффект смещения плоскостей. Стрела – это тоже птица, ее клюв расположен в черноте ночи или небытия; не о таком ли черном пишет Бродский: «О своем – и о любом – грядущем я узнал у буквы, у черной краски» [1, с. 258].



**Рис. 6. Эдуард Штейнберг. Литография и коллаж. 1993 г. 33 X 25 см.
(Фрагмент) К изданию стихотворения Иосифа Бродского «Персидская
стрела». Книга издана в Вероне в 1994 году.**

Это птица-странник и одновременно птица-ангел, наподобие той из стихотворения «Столетняя война»: «...Вспомним о том аналоге птицы – Божьей птице, которая есть соединительное звено между птицей-человеком, птицей-душой и – «неким светом» - звездой. В «Столетней войне» герой в безумном сне на поле недавнего сражения выкапывает птицу-ангела из страшной земной глубины: и вот он дерн пронзил своим крылом... А дальше этот «белый ангел плод земли взмывает на заваленным трупами полем: гонец уж сам не слышал, как вскричал он: «беги же к черту!» И пустил стрелу». [3, с. 240] Отсюда мы решаемся обобщить общую стрелу Бродского-Штейнберга как некую универсальную, философски- итоговую «картину» Птицы, которая здесь становится одним «*credo*» на двоих, выраженном еще в ранних стихах Бродского, написанных в Тарусе:

«Боже зимних небес. Отче звезды над полем.

Не оставляй меня! Ты меня не оставишь!

Ибо моя душа – вся эта местность божья».

Январь 1964 [10]

Г. Маневич считает, что Бродский следовал принципам философской геометрии, к которой Эдик Штейнберг также пришел в своих пластических экспериментах: «...и я понял, что и содержательная сторона, и формальная геометрия идут от Греции. Конечно, я столкнулся и с русской философией...» [12, с. 70] В свою очередь Эра Коробова пишет о геометрии Бродского: «...Еще один источник, теснейшим образом

связанный с условностью графического языка, - это терминология эвклидовой геометрии, к которой он питает особое пристрастие...» [6]

Точность мастерского запуска общей метагеометрической птицы-«стрелы» Штейнберга и Бродского косвенно подчеркивают строки поэта:

«Вот это и зовется «мастерство»:
способность не страшиться процедуры
небытия – как формы своего
отсутствия, списав его с натуры» [1, с. 276].

Литература:

1. Бродский Иосиф. Избранное. Издательство «Третья волна». Москва-Париж-Нью-Йорк. Издательство «Нейманис», Мюнхен. 1993

2. Бродский Иосиф - Эдик Штейнберг. Персидская стрела. Эдик Штейнберг. Париж-Таруса. Монография: Галина Маневич, Жиль Бастианелли. (на рус. и фр.) Edition Place de la Victoire, Париж. 2015

3. Гордин Яков. «Рыцарь и смерть или Жизнь как замысел»: О судьбе Иосифа Бродского/ Яков Аркадьевич Гордин. – М.: Время, 2018. – 3-е изд., испр. – 256 с. – (Диалог).

4. Гордин Яков. Вступительная статья «Странник», Иосиф Бродский Избранное. Издательство «Третья волна». Москва-Париж-Нью-Йорк. Издательство «Нейманис», Мюнхен. 1993

5. Изумленное Пространство. Размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга». Составитель Г. Маневич. НЛЮ, Москва 2019

6. Коробова Эра. Тождество двух вариантов. Заметки по поводу графики Иосифа Бродского. Russian Literature XXXVII (1995) 247-256 North-Holland

[Электронный ресурс] – URL - <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/030434799590638Z> (Дата обращения: 7.10. 2023).

7. «Коротко об Эдике». Философ Татьяна Горичева в комментариях Анны Кузнецовой. (выступление Анны Кузнецовой на презентации книги «Изумленное Пространство. Размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга» в Музее личных коллекций, Москва, 17 октября 2019)

8. Кусков Сергей. «Творчество Эдуарда Штейнберга в зеркале идей «серебряного века», [Электронный ресурс] – URL - <http://art-critic-kuskov.com/czhtenberg.html> (Дата обращения: 11.10. 2023).

9. Маневич Г.И. Цвет прошедшего времени. – М.: Аграф, 2010

10. Савоскул Оксана «Январь – февраль 1964, Таруса»: Тарусский текст Иосифа Бродского. Журнал Знамя 12.2018, [Электронный ресурс] – URL -

<https://znamlit.ru/publication.php?id=7116> (Дата обращения: 3.10.2023).

11. Турома Санна. Бродский за границей: Империя, туризм, ностальгия / Санна Турома; пер. с англ. Д. Ахапкина; предисл. Б. Гаспарова. – М.: Новое литературное обозрение, 2021.

12. Эдик Штейнберг. Париж-Таруса. Монография: Галина Маневич, Жиль Бастианелли. (на рус. и фр.) Edition Place de la Victoire, Париж. 2015.

A.A. Kuznetsova

**THE BIRD ALIVE AND DEAD IN THE POETRY OF IOSIF BRODSKY
AND THE ART OF EDOUARD STEINBERG**

Abstract. The article considers the poetic and philosophical image of a bird as a common vector in the works of Joseph Brodsky and Eduard Steinberg. To quote from Yakov Gordin's *Knight and Death, or Life as a Plan*, "the role that the birds play in Brodsky's poems is unparalleled in Russian poetry". For his part, young Eduard Steinberg was spending his days in a Tarusa dovecote, practically learning the trajectory of the "wing of a dove" which was captured by Brodsky in his *Adieu Mademoiselle Véronique*, the manuscript of which the poet gave to Steinberg-Manevich family in the late 1960s. Their youthful friendship was crowned in their mature years with a collaborative work, the book *Persian Arrow*, published in Verona and dedicated to the same Mlle *Véronique Schilts*. A line from Brodsky's *Now More Often I'm Feeling Tired*, an early poem particularly loved by Steinberg, "Come back, o soul, and take out a feather for me", is particularly consonant with the creative quests of both artists.

Keywords: Joseph Brodsky, Eduard Steinberg, bird, geometry, nature morte, Tarussa, Persian Arrow.

УДК 821.161.1

**«СНАРУЖИ ВСЕХ ИЗМЕРЕНИЙ»: ДЗЕН-БУДДИЗМ
В РОК-ПОЭЗИИ ЕГОРА ЛЕТОВА**

Аннотация. В данной статье рассматривается рок-поэзия Егора Летова в контексте дзен-буддизма на примере песни «Снаружи всех измерений». Исследуется художественное воплощение дзен-буддийского «несуществования» в произведении Летова как способа исчезновения из враждебного мира. Сделан вывод о том, что в рок-поэтическом произведении Летов художественно выстраивает определенные этапы дзен-буддийской отстраненности от мира людей.

Ключевые слова: Егор Летов, рок-поэзия, дзен-буддизм, «Снаружи всех измерений», «несуществование».

Ведущим мировым вероучением, связанным с мистицизмом, является дзен-буддизм. Н. В. Кузнецова считает дзен «антифилософским, антидискурсивным и антирассудочным учением, подчёркивающим важность собственного опыта. Логика, согласно учению, не способна помочь людям увидеть реальность в целом» [5, с. 83]. Иррациональность дзена формирует особое осознание реальности и присутствующего в ней человека. Основополагающий способ постижения действительности – медитация. Как пишет Н.В. Кузнецова, «медитируя, человек должен освободить свой ум от привязанности к земному и не думать ни о плохом, ни о хорошем. Важно сконцентрироваться на одной мысли и исчерпать полностью её» [5, с. 81].

Дзен-буддизм предполагает отделение от окружающей действительности и концентрацию собственного сознания на том, что располагается вне ее. Связь с повседневностью, в особенности, **сенситивная**, в дзен-буддизме нежелательна. Тем самым, «для дзен-буддизма характерны крайний индивидуализм, иррационализм, безразличие к окружающему, ибо верующий призван всю жизнь стремиться лишь к слиянию с божеством, что является высшей целью его существования. Именно эти черты дзен-буддизма обусловили его популярность в современном капиталистическом мире, его распространение в западных странах» [6, с. 82]. Последователь воззрений

дзена, зацикливаясь на собственной индивидуальности, тяготеет к **свободе**. Дзен-буддийская свобода состоит в покидании окружающего мира и слиянии с абсолютной сущностью. Поэтому для этого вероучения свойственна **отстранённость** от предметов и явлений повседневности.

Дзен-буддийское воссоединение с божественной абсолютной сущностью осуществляется вне человеческой действительности, следовательно, в инобытийной реальности. На основании этого возникает основополагающая концепция дзена, – «**несуществование**». В вероучении дзен человека и составляющих повседневности, не существует. Сущностью всего является осваиваемая мистическим образом пустота. А.А. Медова рассматривает мнимость категорий человеческого «я» и души: «Аналогично рассматривается и то, что называется душой человека или “Я”: нет как таковой сущности человека, нет постоянной души, которая имела бы ценность, есть лишь поток случайных состояний его психики, каждое из которых несубстанционально и обусловлено предшествующим состоянием» [6, с. 17].

Иллюзорность людей как составную часть повседневности автор показывает с помощью классического дзен-буддийского диалога: «Так в диалоге, приводимом Тайтаро Судзуки, император У спрашивает двадцать восьмого дзенского патриарха Бодхидхарму (в Китае он считается первым): “– Каков же основной принцип твоей священной доктрины?” “– Беспредельная пустота и ничего такого, что могло бы быть названо священным, Ваше Величество”. “– Кто же, в таком случае, стоит сейчас передо мною?” “– Я не знаю, Ваше Величество”» [6, с. 17]. Пустота как квинтэссенция человека формирует отрицание индивидом собственной природы, сопряженной с повседневной реальностью.

Дзен-буддийское исчезновение из обывательской действительности, которое часто осуществляется в виде мистического перерождения, а также отрицание человека как проявления повседневности отражается в русской рок-поэзии, в частности, в творчестве Егора Летова. Рок-поэзия Летова являлась объектом изучения многих исследователей, в частности, Ю.В. Доманского [2], А.В. Корчинского [4], К.Ю. Пауэр [7]. Ввиду тяготения творчества Летова к иррациональной трактовке мироустройства, к примеру, к парафилософии Карлоса Кастанеды, исследование воплощения дзен-буддийских элементов в песнях рок-поэта является **актуальной проблемой** современного литературоведения. Неслучайно А. Егоров отмечает, что «в летовских песнях содержится своего рода

философский подтекст, этакая экзистенциальная тоска, кроме того творчество Егора круто замешано на всяких там Ницше, Шопенгауэрах, советской эстраде, стихах В.В. Маяковского, прозе Кастанеды и т. д.» [3, с. 171]

Таким образом, **целью** нашей статьи является исследование специфики отражения в произведениях Летова составляющих дзен-буддийского вероучения. Дзен-буддизм предполагает постижение внутренней сущности человека без помощи интеллекта. Следовательно, первый куплет песни «Снаружи всех измерений» сочетает в себе иррациональное познание собственного «Я» со стороны лирического героя. В произведении находим:

По моей незасохшей руке
пробирается тихо память
По моей незастывшей реке
проплывает тихонько птица
По моей неубитой душе
плачет скорбно забытый разум
Я летаю снаружи всех измерений [9].

Образная иррациональность проявляется в осуществлении «памятью» несвойственных ей функциональных особенностей (память пробирается по руке). При этом движение памяти проявляется в отрыве от ее непосредственного первоисточника. Летов проецирует на примере собственного лирического героя постепенное прекращение деятельности сознания в виде утраты памяти. Причем, память является комплексом сохраненных образов, полученных в повседневном мире. Значит, ее отсутствие предполагает дзен-буддийскую отстраненность от запечатленных разумом явлений человеческой реальности. Уход от составляющих повседневности на сознательном уровне, в свою очередь, предполагает оторванность от нее.

Частичная отрешенность сознания в виде потери памяти впоследствии трансформируется в оксюморонное «забытие» разума целиком как мыслительной деятельности, непосредственно относящейся к окружающей реальности. Дзен-буддийская оторванность предполагает присутствие субъекта вне обозримой им среды. Однако герой Летова утратил связь не только с миром земным, но и с иными действительностями. Отсутствие субъекта в любом из существующих измерений предполагает особую самоидентификацию. Как отмечают А.Н.

Черняков, Т.В. Цвигун, «"Я летаю снаружи всех измерений" приобретает тотальный, недифференцированный смысл отказа Я от любых атрибутов персональности, системы ментальных координат человеческого мира» [10, с. 68].

Отказ от всего вышеперечисленного приводит к художественно выраженной в летовской песне иллюзорности «я», а точнее, к его дзен-буддийскому «несуществованию». Если летовский персонаж отсутствует во всех имеющихся мирах, то по отношению к ним он – мнимое явление. А пространство, в котором он оказывается, становится призрачным, вбирающим в себя пустоту как первооснову: оно не существует относительно летовских измерений. Летящий «снаружи всех измерений» фактически нигде не появляется. Более того, разрыв отношений с реальностями предполагает обретение персонажем песни ценящейся в вероучении дзен свободы. Художественное отображение элементов дзена предполагает специфическое состояние разума. Обращаясь к поэтике Летова, В.А. Гавриков отмечает: «"Я летаю снаружи всех измерений"; <...> – он имеет в виду не посмертные переживания, а видения, вызванные изменением сознания» [1, с. 189].

Однако дзен-буддийское «несуществование» предполагает и иллюзорность души. Рок-поэт продолжает следовать принципам дзен, с помощью олицетворения включая в произведение «плачущий скорбно» по душе разум. Данное сильное эмоциональное явление (скорбно: означает – с глубокой печалью) свидетельствует о трагической потере души, связанной с возможным негативным проявлением окружающей среды. Тем самым, в первом куплете Летов художественно изображает начальный этап дзен-отрешенности от мира – прекращение деятельности сознания, приводящее к мнимости определенного субъекта.

Во втором куплете Летов подробнее сосредотачивается на лирическом герое и окружающем его мире:

Сквозь меня проникают тайком
звук взгляды ножи и пули
Не спеша проникают в мой дом
белый холод зима и плесень
Окружает со всех сторон
моё тело смертельный ужас
Я летаю снаружи всех измерений [9].

Как отмечают А.Н. Чернякова и Т.В. Цвигун, «размыкание границы тела и связанное с этим нивелирование базовых оппозиций <...> “я – мир” в очередной раз приводит к утрате самоидентичности Я, которое либо становится ненаходимым для враждебного внешнего мира» [10, с. 69]. Отсутствие самоидентичности летовского «я» в контексте враждебной действительности неотделимо от иллюзорности лирического героя, которая представляет собой художественное воспроизведение одного из основных принципов дзен. Персонаж становится ирреальным, мнимым, а значит недостижимым для звуков и взглядов – производных элементов окружающей среды. Ввиду мнимости героя произведения эти явления проходят сквозь него.

Подобное нахождение вне звуков и взглядов оправдывается необходимостью постоянного отсутствия в людском мире. Проникновение сквозь реально существующего человека ножей и пуль свидетельствует о трагических последствиях для него. Именно иллюзорность в качестве потери связи с земной жизнью спасает летовского героя от предполагаемой смерти. Ввиду этого общепринятое представление о смертельном исходе как о путешествии в загробный мир контрастирует с дзен-буддийским уходом в инобытийное пространство – пустоту. Враждебное отношение мира к собственному обитателю реализуется в субъектно-объектных отношениях пуль, ножей и лирического героя. Впоследствии Летов продолжает демонстрировать неблагоприятные явления, служащие поводом для дзен-буддийского странствия.

Родное жилище персонажа песни оказывается недружелюбно к нему. Внутренняя обстановка дома не имеет условий для нормального проживания кого-либо. Именно поэтому внутри жилища становится постепенно холодно (зима, белый холод), и появляется плесень. При этом белый холод в сочетании со смежным ему понятием – зимой образует наивысшее проявление состояния, сопряженного с понижением температуры. Понятие «белый холод» восходит к скандинавскому мифологическому явлению – Рагнарек (гибель мира и богов). В эсхатологической составляющей скандинавского мифопространства прямого упоминания белого холода нет. Однако поглощение волком Сколлем (сын волка Фенрира) солнца предполагает критическое понижение температуры. Косвенно связаны с этим понятием великаны – «етуны», противники богов-асов во время наступления эсхатологического события. «Етуны» – обитатели холодного и каменистого «Етунхейма», а

также земли льдов и туманов «Нифльхейма». Неслучайно литературное воплощение белого холода в контексте именно скандинавской мифологии присутствует в фэнтези-романе о ведьмаке Анджея Сапковского «Башня ласточки». В девятой главе белый холод является неотъемлемым элементом конца света. При этом гибель мироздания приобретает черты Рагнарека ввиду внедрения связанных с ним онимов.

Так автор вводит в повествование участвующий в Рагнареке корабль «Нагльфар», место битвы с войском «Муспельхейма» – «Биврост», в том числе и пожирающего дневное светило Сколля: «Слышишь? Поет петух Камби. Волна бьет о берег. Волна, которую разрезает нос Нагльфара. Поет рог Хеймдалля, стоящего лицом к врагу на радужной дуге Бифроста. Подступает Белый Хлад, надвигаются Вьюга и Пурга... Земля дрожит от содроганий Змея... Волк пожирает Солнце. Луна чернеет. Есть только холод и тьма. Ненависть, месть и кровь...» [8, с. 1002] Следовательно, упоминание Летовым белого холода на фоне практически аналогичной ему зимы может иметь эсхатологический подтекст в контексте враждебности дома.

С другой стороны, постепенность появления белого холода, зимы и плесени может свидетельствовать о долгом отсутствии обитающего в доме человека, так как он продолжительное время находится в инобытии. В русской литературе XIX – XX вв. имеется традиция воплощения «мертвого», «холодного» жилья. Оно становится пространством, не подходящим для обитания живого существа. На примере повести Д. Хармса «Старуха» А.В. Шаравин исследует отчасти аналогичное проявление враждебности родного дома к персонажу из-за гибели старухи: «И жилье, которое, казалось, по всем незыблемым юридическим законам и законам здравого смысла принадлежит человеку, внезапно превращается в чужое и враждебное. Пространство комнаты становится табуированным для героя <...>. Даже попытка войти в квартиру заканчивается кошмаром: навстречу ползет труп старухи. Комната лишь "умело маскируется" под жилое помещение, в своей сущности являясь чем-то другим. Квартира стала пристанищем мертвой старухи» [11, с. 81].

Смертельный ужас, окружающий лирического героя, представляет собой обобщение предыдущих строк в гиперболизированной форме. А вновь повторяющаяся строка «Я летаю снаружи всех измерений» в контексте смертельного ужаса текущего мира оказывается воплощением ирреального дзен-способа избегания соприкосновения с непригодным для

жизни пространством. Таким образом, дзен-буддийское существование вне реальностей противопоставляется недружелюбной повседневности и преподносится как единственно возможный мистический выход из нее.

Третий куплет – результат сознательной отрешенности (первый куплет) от враждебной реальности (второй куплет). Однако начинается он с завершающего этапа, способствующему исчезновению из привычного места обитания:

Я не чувствую прикосновений
Я не помню о том, что знаю [9].

Лирический герой утрачивает чувствительные особенности, позволяющие устанавливать тактильные взаимодействия с производными окружающей действительности. Следовательно, в качестве художественно спроецированного дзен-отчуждения происходит избавление от определенного рода чувственного восприятия. Летов осуществляет двусторонний отказ от существования в повседневности с помощью исчезновения имеющих к ней отношения антонимичных аспектов (разум и чувство).

Простимулированный необходимостью ухода из враждебного мира сознательный и чувствительный отказ от контакта с ним приводит к следующему:

Я за рамкой людских представлений
Я не верую в дни и ночи
Я не слышу чужих изречений
Я закинул за спину язык [9].

Нахождение человека за пределами человеческой действительности подразумевает его осознание в качестве недостижимой для обывателей сущности. А представление людей о сути мироздания ограничивается лишь повседневностью. В то время как осмысление летовского персонажа в качестве дзен-буддистки оторванного от привычной жизни субъекта требует постижение основных особенностей вероучения, в том числе и основы всех вещей – пустоты. Данного рода осознание сакрализуется, следовательно, становится недоступным обыкновенным людям, для которых место их существования представляет собой единственно возможную действительность. Именно этим и обуславливается присутствие героя «за рамкой людских представлений».

Естественно, мистическое местонахождение подразумевает концентрацию лишь на тех особенностях существования, которые связаны

с дзенем. С точки зрения данного вероучения, пустота, в которой предположительно находится летовский герой, основана на бесструктурном принципе. А жизнь в обывательской среде предполагает следование определенным законам, на которых она основывается. Ими является, к примеру, постоянная система смены дней и ночей. Так как дзен-уход по определению исключает какой-либо миропорядок, летовский субъект отказывается от веры в специфику построения земного мира. Помимо этого, природа дзена заключается в безмолвном созерцании собственной сути. Созерцание осуществляется при помощи отсутствия каких-либо звуков и с помощью бессловесных действий. Тем самым, лирический герой, постигая отрешенность от мира, находится в тишине (не слышит посторонних звуков – чужих изречений), а «закидывание за спину языка» означает достижение состояния безмолвия.

Таким образом, художественное воплощение составляющих дзен-буддизма выражаются в песне Летова «Снаружи всех измерений» с помощью авторского деления песни на определенные этапы ухода из враждебного мира. Рок-поэт начинает с отказа от деятельности разума, после этого изображает отсутствие чувственного восприятия окружающей действительности. Третий куплет, в свою очередь, является следствием вышеописанного: нахождения за рамкой законов повседневности и представлений людей. Дзен-буддийское вероучение как воплощение ирреального в рок-поэзии Летова занимает основополагающее место наряду с собственно буддизмом (стихотворение «Будда»), кастанедовскими воззрениями (песня «На той стороне») и др.

Литература:

1. Гавриков В.А. Песенная поэзия vs печатная поэзия. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2022. – 388 с.
2. Доманский Ю.В. Функция биографического контекста в поэтическом мире Егора Летова («Моя оборона») // Летовский семинар 2021. Проблема текста. сборник статей. – Москва, 2022. – С. 177-200.
3. Егор Летов. Я не верю в анархию (Сборник Статей). – Москва, 1997. – 213 с.
4. Корчинский А.В. Песни Егора Летова: Текст и перформанс // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 177-186.

5. Кузнецова Н.В. Буддизм и дзен-буддизм – трансформация идей буддизма в течении дзен-буддизма//Культура. Духовность. Общество. 2013. № 4. С. 80–84.
6. Медова А.А. Модальная природа сознания: на примере концепций дзен и чань буддизма// Вестник Оренбургского государственного университета. 2010. № 1 (107). С. 16–22.
7. Пауэр К.Ю. Фитоантропоморфные образы в поэтике Егора Летова //Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2020. № 20. С. 146-157.
8. Сапковский А. Последнее желание. Меч Предназначения. Кровь эльфов. Час Презрения. Крещение огнем. Башня ласточки. – Москва: Издательство АСТ, 2022. – 1344 с.
9. Снаружи всех измерений // Гражданская оборона – официальный сайт группы. [Электронный ресурс] – URL- <https://www.gr-oborona.ru/texts/1183488554.html> (Дата обращения: 30.06.2023).
- 10.Черняков А.Н., Цвигун Т.В «Снаружи всех измерений»: имперсональная топика Егора Летова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2017. № 4. С. 63-70.
- 11.Шаравин А.В. Городская проза 70-80-х годов XX века: Часть 1. – Брянск: Издательство БГПУ, 2000. – 388 с.

R. V. Lyubarsky

**"OUTSIDE OF ALL DIMENSIONS": ZEN BUDDHISM
IN THE ROCK POETRY OF EGOR LETOV**

Abstract. This article examines the rock poetry of Egor Letov in the context of Zen Buddhism on the example of the song "Outside of all Dimensions". The article examines the artistic embodiment of Zen Buddhist "non-existence" in Letov's work as a way of disappearing from a hostile world. The conclusion is made that in the rock poetic work, Summer builds certain stages of Zen Buddhist detachment from the world of people in the artistic one.

Keywords: Egor Letov, rock poetry, Zen Buddhism, "Outside of all dimensions", "non-existence".

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Аннотация. Статья посвящена вопросу развития и становления литературной сказки как авторского произведения. Литературная сказка заслуживает особого внимания, так как является последним этапом формирования жанра сказки. Перечислены писатели, которые внесли неоценимый вклад в развитие и становление жанра литературной сказки. Особое внимание уделяется русской литературной сказке XIX века.

Ключевые слова: литературная сказка, эпоха романтизма, личность автора, XIX век, литературная критика, Ш. Перро, А.С. Пушкин.

Литературная (авторская) сказка, зародившаяся в эпоху Просвещения, свой подлинный расцвет получила в эпоху Романтизма. Именно в эпоху Романтизма в литературе произошла стадия перехода народной сказки в литературную. Отличительной чертой народной сказки от литературной является проявление личности автора: его взгляды, мировоззрение, манера изложения и письма, которые так или иначе проявляются в авторской сказке «и задачи литературная сказка ставит перед собой более осознанные и определенные, нежели сказка народная» [4, с.7].

Однако следует отметить, что в связи с тем, что литературная сказка формировалась в течение нескольких столетий возникают трудности, связанные с определением авторской сказки как литературного явления. Это связано с двумя очевидными фактами: первый - развитие литературной сказки в разных странах происходила по-разному, по-своему; второй - в каждой стране сказки, написанные в разные века (XVIII – XX вв.), отличались бытом и мировоззрением людей. Так же, литература разных стран в разную эпоху отличалась друг от друга по таким параметрам как: мироощущение, бытовые, географические особенности, фольклорные источники.

Д.Д. Нагишкин считает, что исследование литературной сказки «дело сложное в силу огромного количества ее модификаций, почти равного числу писателей, прибегающих к этой литературной форме» [5, с.38]. Но в любом случае литературная сказка развивалась в рамках

сказочного жанра, который по-разному использовался писателями в зависимости от их целей и задач.

Наиболее общим и вместе с тем теоретическим обоснованием в этой связи мы считаем определение Л.Ю. Брауде : «Литературная сказка – авторское художественное прозаическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [2, с.6-7].

Основоположником авторской сказки, бесспорно, считается Шарль Перро, который продолжая народную традицию, в тоже время вносит в них свое отношение к миру, в конце концов, свое личное настроение, что сразу придает его сказкам иную окраску. Современность вторгается в сказки Перро. Его литературная сказка несет на себе отпечаток аристократизма, это же не «простая» сказка и «простом» народе.

Однако настоящий расцвет литературной сказки приходится на XIX век. Во многом это было обусловлено теми идеями, которые господствовали в то время: романтизм как художественный метод и как направление. Писателей-романтиков XIX века привлекает в сказке то, что она «основывается на преобразении жизненных явлений. В ней более чем в какой-либо иной форме, проявляет себя полет ничем не скованного воображения, та абсолютная свобода, которая, согласно романтическому пониманию, составляет основу развития личности и творчества» [1, с.5]. Отсюда то особое внимание к фольклору, к народной традиции, которое не могло не отразиться на произведениях литературной эпохи Романтизма. Так возникает сказка как воплощение романтического мировоззрения.

Эпоха Романтизма стала именно тем периодом, когда авторская сказка начала заявлять о себе как о полном правом жанре большой литературы. Не теряя своих исторических корней, сказка во многом видоизменяется, становится самостоятельной. «Освобожденная от религиозных условностей, сказка вырывается на вольный воздух художественного творчества, движимого уже иными социальными факторами, и начинает жить своей полнокровной жизнью» [7, с.358]. Она приобретает «двойное значение» [8, с.67]. С одной стороны, сказка

является жанром литературы, а с другой – становится предметом научного исследования как для ученых-фольклористов, так и для писателей.

Целую плеяду замечательных сказочников подарила миру Германия, где жанр литературной сказки оформился несколько ранее, чем в других европейских странах: Амадея Гофмана, в чье творчество врывается сказочная стихия и, сливаясь с реальной действительностью, создает своеобразный мир, царящий в его произведениях, а также братьев Якоба и Вильгельма Гримм, Вильгельма Гауфа и др.

В отличие от Германии, в Англию литературная сказка «пришла» довольно поздно. В начале XIX века отголоски литературной сказки мы встречаем в творчестве К. Дорсет, У. Роско, К. Синклер и других писателей. Литературная сказка сформировалась в Англии благодаря двум вещам:

- английскому фольклору во всем его разнообразии и великолепии самобытного народного творчества;
- своеобразному использованию сказок в творчестве «несказочных» писателей.

Сказочный колорит ощущается в произведениях писателей, которые писали в особой литературной традиции, идущей еще от У. Шекспира, к ним относятся и произведения Д.Г. Байрона и С.Т. Кольриджа, Т. Мура, Ш.М. Йонг, Р. Саути, У. Теккерея, О. Уальда и др. Сказочные мотивы вплетены в сюжетные линии романов В. Скотта и Дж. Остин, Э Бронте и Д. Элиот. С. Никонова так пишет о создании английской литературной сказки: «Литературная сказка на британской почве оформляется в самостоятельный быстроразвивающийся жанр, привлекающий, как и прежде, не только тех, кто посвящает ему свое перо, но и крупнейших английских писателей и поэтов, которые, казалось бы, не занимаются им специально» [6, с.52].

Неоценимый вклад в создание литературной сказки Англии внесли Л. Кэрролл, Р. Киплинг, О. Уальд, Дж. Барри, А. Милн, П. Треверс, Д. Биссет и многие другие. И как образно отметила С. Никонова, эти писатели «общими усилиями создали большое сказочное королевство, место приключений иногда грустных, чаще забавных, всегда чуть-чуть поучительных» [6, с.4]. В этом списке английских сказочников Ч. Диккенс занимает особое место. Ю. Кагарлицкий отводит писателю «одно из первых мест» [4, с.26]. И причины для этого действительно существуют. Ч. Диккенс открыл новую страницу в истории литературной сказки. Писатель

создал не просто «диккенсовскую сказку», а «диккенсовский сказочный архетип».

Большую роль в формировании авторской сказки сыграли Ж. Санд (1804-1875), ее знаменитый «Грибуль» (1850) и другие сказки покорили сердца многих поколений детей, и Х.Г. Андерсен. Х.Г. Андерсен обогатил мировую сказку оригинальными сюжетами, образами и мотивами. А. Исаева так оценивает вклад датского сказочника в жанр литературной сказки. «Сказка... во многом, и особенно в своеобразии своего фантастического образа, идут от Андерсена – от его многопланового и исключительно емкого фантастического «образа-модели», со сходным и в то же время различным эмоциональным зарядом для ребенка и для взрослого...» [3, с.58]. А Л.Ю. Брауде, говоря о новаторстве Андерсена, отмечает, что «это писатель, как никто другой, сумел органично и талантливо слить фантазию народных сказок с индивидуальным вымыслом» [2, с.8].

Если мы обратимся к эволюции литературной сказки в русской литературе, то бесспорно, можно назвать А.С. Пушкина основоположником и родоначальником жанра литературной сказки, о чем свидетельствуют исследования И.П. Лупановой, Е.М. Неёлов, В.А. Бахтина, В.В. Ляхова, Т.О. Чернышева и др. Поэтическая сказка А.С. Пушкина заняла достойное место не только в русской литературе, но и в мировой сокровищнице сказок.

Однако следует также отметить, что некоторые известные литературные критики 30-х годов XIX века (Н.И. Надеждина, Н.В. Станкевича и В.Г. Белинского) высказались негативно к жанру сказки, который активно развивался в то время. Столь негативное восприятие критиков по отношению к жанру сказки объяснялось «подделочным» характером сказочного произведения, по их мнению. Они считали, что в основе данного жанра лежат фольклорные истоки есть «переделывание» уже существующего книжного материала, а значит, исследование такого явления попросту не удосуживается внимания.

Со второй половины XIX века собрание сказочных материалов и изучение специфических свойств народного слова в контексте его значения для всей истории начинает привлекать все больший интерес. Эти изменения в свою очередь ведут к изменению отношения критиков к литературной сказке.

Вторая половина XIX столетия подарила множество авторских сказок «Лесные хоромы», «Думы» (М.Л. Михайлова), «Лягушка-путешественница», «О жабе и розе» (В.М. Гаршин), «Серая Шейка», сборником «Аленушкины сказки», сказкой «Про царя Гороха» (Д.Н. Мамин-Сибиряк), В.А. Жуковского, а также многочисленные сказки Л.Н. Толстого, поучительные сказки с моралью великого педагога-реформатора К.Д. Ушинского. Известный поэт Н.А. Некрасов показывает в своих сказках страдания и трагедию народа, а, воодушевленный живой речью А.С. Пушкина, великий знаток русского языка языковед-филолог В.И. Даль создал сказочные произведения, в которых старался сохранить очарование бытовой речи, привнести смысл и мораль народных пословиц и присловий и многое другое.

Таким образом с середины XIX века, литературная сказка стала признанным самостоятельным жанром. Русские писатели XIX века внесли огромный вклад в развитие этого жанра и оказали существенное влияние на весь дальнейший литературный процесс. Это доказывается творчеством таких писателей, как М. Горький, В.Г. Короленко, Н.В. Гоголь, И.А. Бунин и других.

Литература:

1. Ботникова А.Б. У истоков жанра немецкой романтической сказки/Поэтика литературы и фольклора – Воронеж: ВГУ, 1980.
2. Брауде, Л. Ю. Сказочники Скандинавии / Л. Ю. Брауде. - Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1974. - 239 с.
3. Исаева А. Заметки о поэтике современной зарубежной детской литературной сказки //Детская литература Б.м., 1979. С. 142-159.
4. Каргалицкий Ю. Почти как в жизни: Англ. сказоч. повесть и лит. сказка : [Сборник : Пер. с англ. / Сост., вступ. ст., с 3-24, и коммент. Ю. И. Кагарлицкого; Ил. А. Б. Маркевича]. - Москва : Правда, 1987. - 590 с.
5. Нагишкин Д.Д. Сказка и жизнь. Письма о сказке/ Д.Д.Нагишкин.- М.: Детгиз, 1957. – 270 с.
6. Никонова С. Once upon a time... : english Fairy Tale / Сост. С. Никонова. - М. : Прогресс, 1975. - 310 с.
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л: ЛГУ, 1986/ - 370 с.
8. Скурла Г Братья Гримм. Очерк жизни и творчества - М.: Радуга, 1989 - 304 с.

M. M. Meretukova

FROM THE HISTORY OF THE FORMATION OF A LITERARY FAIRY TALE

Abstract. The article is devoted to the development and formation of a literary fairy tale as an author's work. The literary fairy tale deserves special attention, as it is the last stage in the formation of the fairy tale genre. The writers who have made an invaluable contribution to the development and formation of the literary fairy tale genre are listed. Particular attention is paid to the Russian literary fairy tale of the 19th century.

Keywords: literary fairy tale, romantic era, author's personality, 19th century, literary criticism, Ch. Perrault, A.S. Pushkin

М. И. Тимошкина

УДК 398.21

ОБРАЗ «НИЗКОГО» ГЕРОЯ ТУХКИМУСА В ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ

Аннотация: В статье рассмотрены особенности изображения «низкого» героя Тухкимуса в карельских волшебных сказках. Приводятся примеры подобных образов «низких» протагонистов, связанных с золой и сажой, из русских, скандинавских и общеевропейских сказок. Подтверждается наличие в карельских волшебных сказках аутентичного образа «низкого» героя Тухкимуса, обладающего чертами типичного героя волшебной сказки, а также рядом специфических особенностей, отражающих культурные реалии и мировосприятие жителей Карелии.

Ключевые слова: волшебная сказка, «низкий» герой, образ, Тухкимус, Республика Карелия.

Фольклорные сказки являются неотъемлемой частью мировой культуры, отражая богатство и своеобразие мировосприятия отдельных народов и этносов. Волшебная сказка, будучи одним из типов фольклорных сказок⁶, отражает все своеобразие творчества народа или

⁶ Например, по классификации финского фольклориста А. Аарне, существуют сказки о животных, собственно сказки (волшебные, легендарные, новеллистические, о глупом черте (великане и пр.)), анекдоты [6, с. 7]. Есть и другие классификации, дополняющие последнюю. К примеру, В. Я. Пропп выделяет кумулятивные волшебные сказки (с повторением части сюжета, например, «Репка»); сказки о

региона своего бытования. Оригинальные и самобытные, волшебные сказки народов мира, в то же время, обладают схожим структурно-морфологическим построением, образами героев и сюжетами, что не раз отмечалось многими исследователями фольклора (например, Е. М. Мелетинским, В. Я. Проппом и др.). Эти схожие аспекты позволяют обнаружить общие для всех народностей наднациональные идеи и архетипы.

Что касается волшебных сказок Республики Карелия, их сюжет и образная система обладает рядом черт, сходных и заимствованных как из русских народных сказок, так и фольклора Финляндии, Скандинавии и Европы. Экономическая, политическая и культурная связь с Древней Русью, влияние славянской и русской культуры вместе с финно-угорскими народами, расселение народностей, в том числе, самих карелов, сформировало уникальное культурное пространство, отразившееся в устном народном творчестве края. Исследователь фольклора Республики Карелия Л. И. Иванова отмечает: «Традиционно в области духовной и материальной культуры карелов выделяют три этнокультурные зоны: севернокарельскую, южнокарельскую (в нее входят ливвики и людики) и промежуточную между ними среднекарельскую, или сегозерскую» [1, с. 51]. Эти этнокультурные зоны отличаются своими особенностями как в культурном влиянии (например, северные карелы перенимали многое у финнов, южные – у русских), так и в сюжетах, фольклорно-мифологических образах и, конечно же, в языке: например, у карелов-людиков «в языке заметен вепсский субстрат» [там же, с. 52]. Однако исследователь также отмечает, что при определенных культурологических и этнографических различиях, фольклор карелов обладает большим количеством сходств, нежели различий.

Несомненно, нецелесообразно рассматривать карельские волшебные сказки изолированно, не сопоставляя их как с финскими и скандинавскими, так и с русскими сказками и фольклором ввиду тесной связи региона с указанными территориями, культурами и народами.

В нашей статье мы сфокусировались на одном аспекте – образе «низкого» героя Тухкимуса, с одной стороны, в его своеобразии в рамках карельского фольклора; с другой – в сопоставлении его со схожими образами в народных сказках граничащих с Карелией регионов, а также в

животных, растениях, неживой природе и предметах; бытовые сказки; небылицы; докучные сказки [4, с. 91 – 95].

рамках общей волшеббно-сказочной традиции. Добавим, что образ героя карельских (и финских) сказок Тухкимуса в рамках научного дискурса практически не упоминается⁷, что обуславливает новизну исследования.

В первую очередь стоит обратить внимание на этимологию имени героя, напрямую связанного с золой. В переводе с карельского и финского *tuhka* – зола, пепел. Образ «низкого» героя как разновидность образа «невинно гонимого», который характерно обитает в саже или золе, скрывает за собой его «высокую сущность» [3, с. 194 – 195]. По справедливому замечанию отечественного исследователя фольклора Е. М. Мелетинского, «зола и сажа, плохая одежда – средство ввести в заблуждение злых духов, которые могут не обратить внимание на грязного и дурно одетого человека и оставят его в покое» [там же, с. 196]. В данном случае, даже если в сказке напрямую не указывается связь Тухкимуса с сажой и золой, знание этимологического происхождения имени дает представление о следовании карелами древней традиции изображения главного героя сказок, связанной с глубинными верованиями и архетипическими представлениями.

В целом, образ «низкого» героя – один из самых распространенных образов протагонистов в волшебных сказках всех народов мира. Как отмечает Е. М. Мелетинский, данный образ, так же как и образы бедного сиротки, невинно гонимого героя, младшего брата, бедной падчерицы являются сосредоточием народных идей и мечтаний «о счастливой судьбе» [там же, с.39] для представителей социально угнетенных слоев населения. Волшебные силы, действующие в сказке и всевозможным образом помогающие главному герою, оказываются «воплощением социальных сил, защищающих справедливость» [там же, с. 13]. Счастливый конец, победа главного героя над злом в образе антагониста, богатство и свадьба – справедливый финал для исключительно «положительного» главного героя (положительность героя существует априори; именно его исключительные качества определяют окончательный успех). Так и в карельских волшебных сказках, главный герой (и иногда героиня) Тухкимус⁸ – воплощение положительных качеств и добродетели.

⁷ Из обнаруженных нами упоминаний Тухкимуса в научных исследованиях можно обозначить диссертацию на соискание степени PhD исследователя университета Хельсинки [7, р. 174 – 175].

⁸ Имя Тухкимус встречается не во всех сказках республики. Однако все герои карельского фольклора (как и сказок других народов) обладают типичными чертами, присущими образу сказочного протагониста. Так, образ героя любой волшебной сказки – это схематический образ, несущий определенную функцию (по В. Я. Проппу).

Образ «низкого» героя, обитающего в золе и саже (в том числе у печи), широко распространен в скандинавском фольклоре, оказавшем сильное влияние на карело-финский фольклор. Как отмечает Е. А. Сафрон, «в сказках Норвегии героя зовут *Espen Askeladd* или *Asleladden*, в датских *Esben Askerager* <...>. ... в шведских сказках – мальчик по имени *Askefis* (*askblasaren*) – дующий на золу, или *Askepaten* – роющийся в золе» [5, с. 98] (где *ask* – корень, переводимый как зола, сажа – *М. И.*). В русских, а также общеевропейских сказочных сюжетах напрашиваются ассоциации с лежащим на печи или вымазанным в грязи и одетым в лохмотья Иванушкой-дурачком (Иваном Дураком) или Золушкой (имя последней также очевидно происходит от слова «зола»).

Сравнение Тухкимуса с Золушкой также интересно тем, что в карельских сказках Тухкимус зачастую выступает в женском образе. Например, сказка «Три сестры и царев сын», помимо имени героини (Тухкимус), интересна для нас ввиду практически полностью заимствованного сюжета западноевропейской сказки «Золушка». Младшая из трех сестер, героиня, несколько раз обозначенная в сказке как Тухкимус, служит у царя, кормит свиней и сеет золу. Она не попадает на пир, однако на празднике появляется в образе прекрасной незнакомки (и, конечно же, пропадает, произведя неизгладимое впечатление на сына царя). В конце концов, царевич находит эту незнакомку с помощью башмака, потерянного ей на пире: «Царев сын зовет Тухкимус с печи и говорит: – Выходи-ка и ты оттуда из золы, не подойдет ли тебе» [2, с. 205]. Очевидное сходство с известным сюжетом, этимологическая и сюжетная связь с золой и сажой говорит о распространенности образа «низкого» героя – в данном случае, героини – в общеевропейском фольклоре, что находит отражение и в карельских волшебных сказках. Исследование совпадений в сюжетах карельских сказок с финским, скандинавским, восточноевропейским и западноевропейским фольклором – тема для отдельных статей.

В целом, изображение Тухкимуса в роли героини (а не только героя-мужчины) – одна из особенностей именно карельского фольклора. В предисловии к сборнику карельских сказок У. С. Конкка пишет: «Наиболее распространены и самобытны у карел такие сюжеты, в центре которых стоит не мужчина-герой (как например, в русских сказках), а женщина героиня, причем она не является активным действующим началом, а наоборот – ей причиняет зло сказочное существо в образе женщины –

Сююятар» [там же, с. 19]. Данное замечание подтверждает самобытность карельских сказок, в которых большое значение играет женское начало. Образы невинно гонимых сироток, падчериц, подмененных невест – достаточно частотны в сказках региона [там же]. Конечно, не всегда героиня носит имя Тухкимус, однако для общего понимания специфики образа «низкого» героя для сказок региона мы считаем необходимым упомянуть данный аспект в рамках статьи.

Протагонист Тухкимус присутствует в следующих сказках Республики Карелия: «Трехногая лошадь», «Нос надвое – соли в рану», «Сказка о Тухкимусе и кунице», «Тухкимус-Тяхкимюс». Кроме того, в сказке «Царь Давид» герой Николай-царевич характеризуется как Тухкимус: «Николай-царевич, тот самый плохой сын у отца и матери. Его дома не любили, потому что был Тухкимус-Тяхкимюс, на печи и в золе сидел» [там же, с. 257]. Так, как мы писали ранее, «низкий» герой карельских сказок, будучи чаще всего младшим братом (сестрой) и, в целом, невинно гонимым, даже не имея имени Тухкимус, тем или иным образом может быть связан с золой.

Общее исследование образа Тухкимуса в некоторых сказках Республики Карелия показало, что изображение героя как «низкого» соответствует фольклорной традиции, присущей сказкам народов мира. Так, младший сын, бедный сиротка, падчерица и так далее становятся героями, одерживающими победу над соперниками и антагонистом, выражая мечты народа о социальной справедливости. Связь героя (или героини) с золой и сажей также говорит о следовании карелами традиции в изображении «низкого» героя, обнаруживающейся как в скандинавском, финно-угорском так и в русском (славянском) и общеевропейском фольклоре. Особенностью карельских сказок является частотность женских образов-героинь, а также изображение культуры жителей территории, отражающейся в языке, своеобразных образах, описаниях природы.

В последующих статьях возможен дальнейший анализ культурологического аспекта карельского фольклора в целом, а также специфических особенностей сюжетов и изображения героев в волшебных сказках Республики Карелия.

Литература:

1. Иванова Л. И. Особенности фольклорной традиции карельского Сегозерья в XIX – XXI вв. // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова: Серия Эпосоведение. – Якутск : Изд-во Северо-Восточного федерального ун-та, 2018. – № 2 (10). – С. 50 – 59.
2. Карельские народные сказки // Сост. У.С. Конкка. – М., Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 530 с.
3. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки / Е. М. Мелетинский. – М.-СПб. : Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. – 240 с.
4. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп // Науч.редакция, текстол.комм. И. В. Пешкова. – М. : Изд-во «Лабиринт», 2001. – 192 с.
5. Сафрон Е. А. «Низкий» герой в волшебной сказке Северной Европы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского государственного ун-та, 2017. – № 1 (162). – С. 98 – 101.
6. Сравнительный указатель сюжетов : Восточнославянская сказка // Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский и др. – Ленинград : «Наука», 1979. – 437 с.
7. Chingduang Yurayong. Postposed demonstratives in Finnic and North Russian dialects : PhD diss. – Helsinki : University of Helsinki, 2020. – 258 pp.

M. I. Timoshkina

IMAGE OF THE «CONTEMPTIBLE» HERO TUHKIMUS IN THE FAIRY TALES OF THE REPUBLIC OF KARELIA

Abstract: The article considers the peculiarities of the depiction of the «contemptible» hero Tuhkimus in Karelian fairy tales. Thus are given the examples of similar images of the protagonists associated with ash from Russian, Scandinavian and European fairy tales. The author proves the presence of an authentic image of the «contemptible» hero in Karelian folklore that possesses the features of a typical fairy tale hero, as well as a number of specific features reflecting the cultural realities and worldview of the inhabitants of Karelia.

Keywords: fairy tale, «contemptible» hero, image, Tuhkimus, Republic of Karelia.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА



УДК 82-1+811.133.1

МЕТАФОРА «МАГИЧЕСКОГО КРУГА» ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ «МОРЯ И ЗЕРКАЛА» У. Х. ОДЕНА

Аннотация: В статье рассматривается функционирование шекспировской метафоры «магического круга» во второй части «Моря и зеркала» У.Х. Одена. Выдвигается предположение, за какой традицией следует Оден, интерпретируя «Бурю». Определяется, какое значение приобретает шекспировская метафора в поэтическом комментарии Одена.

Ключевые слова: поэтика, Оден, Шекспир, метафора, традиция.

Поэма «Море и зеркало» была впервые опубликована в 1944 году в сборнике «В настоящий момент» («For the Time Being»). Выступая в качестве «комментария» к «Буре», поэма, по мнению Д. Фуллера, развивает ее сюжет [11, с.140]. Однако значимой для У.Х. Одена оказывается не столько пьеса, существующая как факт культуры шекспировской эпохи, сколько традиция аллегорического прочтения «Бури», в центре которой находится сюжет об одиноком художнике Просперо. По версии Л. Макдиармид, У.Х. Оден на момент создания «Моря и зеркала» неоднократно подчеркивал ограниченность поэзии и искусства [18, с.120]. Поэт настаивал на том, что истина, духовные ценности лежат за пределами поэзии, а она лишь смутно указывает на них [там же].

Действие в «Буре» разворачивается на острове, где властвует волшебник Просперо. Среди источников пьесы И. О. Шайтанов отмечает повествовательные тексты, «памфлеты», фиксирующие «впечатления европейцев от начавшейся колонизации Нового света – Америки» [5, с.386]. Пьеса – не что иное, как поэтическое осмысление нового опыта: «Кораблекрушения, вынужденные высадки, встречи с аборигенами – обо всем этом рассказывают и пишут, а Шекспир выводит на сцену, превращая фантастику во вновь открытую реальность» [6, с. 460]. Судьба гуманистической утопии – основная тема «Бури». Остров отражает мечты персонажей о личной «Аркадии».

В традиции аллегорического прочтения остров уподобляется сцене, где разыгрывается спектакль Просперо. У. Найт именует Просперо не просто художником, а режиссером-постановщиком, который благодаря Ариэлю (искусству) устанавливает идеальный порядок [17, с. 210]. Действия персонажей ограничены рамками замысла Просперо: «Он [Ариэль] подшучивает над пьянчужками («the drunkards») и, узнав о заговоре против Просперо, вовремя их останавливает» [там же]. Сценарий исключает случайность.

У.Х. Оден сохраняет за островом значение сценического пространства. В то же время Э. Каллан предполагает, что остров в поэме обрастает дополнительным смыслом: «магический круг» символизирует совершенное произведение искусства [10, с.140]. Просперо У.Х.Одена – поэт, достигший мастерства в искусстве слова. М. Ю. Лотман указывает, что поэтический текст представляет собой «усложненную художественную структуру» [2, с.17]. Поэзию трудно перевести в обыденную речь, не потеряв смысла: в стихотворении мысль «реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее» [2, с. 18]. Иными словами, «магический круг» Просперо можно рассматривать в качестве метафоры поэтического текста.

Лирические монологи «Актеров второго плана» выполнены в разнообразных строфических формах. Д. Фуллер разобрал метрическую схему каждого стихотворения: так, скептицизм Антонио выражен в дантовских терцинах (рифмовка ababcbedc...); глубина чувства Фердинанда – в сонете, пронизанном тоном «невинной двусмысленности» («innocent obscurity»); для любовной песни Миранды подобрана изысканная форма вилланеллы [11, с. 360].

Л. МакДайрмид утверждает, что выбранные У.Х. Оденом формы передают индивидуальность каждого персонажа поэмы. Впрочем, уникальность героев раскрывает не форма, но взаимосвязь формального и тематического уровней. Об этой связи писал М.Л. Гаспаров в книге «Метр и смысл»: «Всякое стихотворение, написанное в форме сонета, с такой же отчетливостью вызывает воспоминания обо всех сонетах мировой литературы» [1, с.207]. Помимо раскрытия индивидуальности, метрический рисунок обладает еще одним важным значением. Твердая форма – замкнутая структура, «с установленным традицией порядком рифм или порядком стихов» [там же]. Подчеркнутая формальность, искусственность монологов «Актеров второго плана» показывает, что персонажи все еще

связаны с искусством Просперо, его «магическим кругом»: недаром, вторая часть заглавия указывает на приглушенную, неуверенную интонацию – «вполголоса».

Метафора «магического круга» разворачивается в вилланелле Миранды и на уровне формы, и на уровне содержания. Песня завершает раздел «Актеры второго плана». Б. Морган описывает образ шекспировской Миранды с помощью таких эпитетов, как «невинная», «добродетельная» («chaste»), «красивая» и «преданная» дочь Просперо: «Миранда обладает простотой и наивностью пастушки, не обделенной естественным благородством» [16, с.61]. Генетически вилланелла (итал. villanella, франц. villanelle, от поздн. лат. villanus– крестьянский) связана с деревенской песней и танцем. Отличительными чертами жанра были пасторальный сюжет и наличие припева. В «Поэтическом словаре» описана формальная структура вилланеллы: «первый и третий стихи начальной терцины повторяются и дальше в определенном порядке и имеют одну рифму; каждый средний стих терцины оригинален, все средние стихи связаны между собой также одной рифмой» [19, с.78]. Для У.Х. Одена вилланелла оказывается идеальной формой, дополняющей образ «благородной пастушки».

Песню Миранды наполняют сказочные образы: «Черный человек» («Black Man») – не кто иной, как Калибан, а Ведьма, чье ядовитое тело растаяло в свете («...her venomous body/ Melted in to light») – Сикоракса [8, с. 148]. Миранда в «Море и зеркале» вспоминает о «дивном новом мире» («brave new world»), созданном искусством Просперо, смутно представляя реальность за пределами «магического круга». Первым, кого она увидела на острове, помимо Просперо, Калибана и Ариэля, был Фердинанд: «Он разбудил меня поцелуем, и ни один из нас не пожалел об этом» («He kissed me awake, and no one was sorry...»).

Верность чувству выражена в строке «И высокий зеленый холм всегда лежит у моря» («And the high green hill sits always by the sea»). Постоянство подчеркивается наречием «всегда» («always»), соседствующим с глаголом настоящего времени. «Зеленый холм» – это остров Просперо, где время, подчиненное законам волшебной гармонии, непрерывно. В последней строфе появляются образы «изменчивого сада» и хоровода, отсылающие к брачному пиру в «Буре»: «Итак, вспоминая наш изменчивый сад, где мы /Связаны, как дети, танцующие в хороводе» («So,

to remember our changing garden, we/ Are linked as children in a circle dancing»).

В волшебном представлении Ариэль и другие духи выступают перед Фердинандом и Мирандой: «Пусть каждый нимфу за руку возьмет/ И вступит с ней в веселый хоровод» [7, с. 191]. Влюбленные, как полагает Э. Хасс, в разыгранной маске видят образ идеального, счастливого союза. В «Море и зеркале» метафора расширяется: «дети, танцующие в хороводе», являются персонажами раздела «Актеры второго плана, вполголоса». Единство раскрывается и на уровне формы.

Строфы вилланеллы связаны между особой чередующимися повторами: «Мой милый, мы, как зеркала, одиноки;/ И высокий зеленый холм всегда лежит у моря» («My Dear One is mine as mirrors are lonely;/ And the high green hill sits always by the sea»). Л. МакДайрмид составила схему второй части поэмы, показав, что метафора выходит за пределы вилланеллы на уровень структуры целого раздела. После каждого монолога следует строфа, которая функционирует как «звено», связывающее персонажей: Антонио + рефрен + Фердинанд + рефрен + Стефано + рефрен + Гонзало + рефрен и тд [18, с. 150].

«Зеленый холм» в заключительной строфе трансформируется в изображение «изменчивого сада» («changing garden»). А. Кирш в книге «Оден и христианство» интерпретировал образ сада как воплощение Эдема, где нет ни скорбей, ни смерти [14, с.120]. «Зеленый холм», он же «магический круг» Просперо, символизирует абсолютное совершенство. Как пишет Э. Каллан, вторая часть «Актеры второго плана, вполголоса» представляет собой аллегорию социального и духовного порядка. В то же время строгое распределение персонажей, единство формы и содержания монологов, раскрывающих индивидуальный облик героев, означает идеальный порядок и гармонию, которые возможны в искусстве.

Антонио противостоит персонажам «магического круга» и разрушает установленную гармонию. В лекции о «Буре» У.Х. Оден подчеркивает, что Антонио не стремится получить прощение Просперо: он избежал наказания, но милосердие волшебника «означает лишь то, что он не хочет мстить» [4, с.528]. Антонио иронизирует над другими персонажами, которые вышли из «магического круга». Отрицание выражено в коде, завершающей монологи. Повтор сводится к элементарной схеме, где постоянными элементами являются начало («does not know») и финал («alone»). Отрицание разрушает гармонию,

воплощенную в танце героев, что «кружатся, как дети в хороводе». Согласно Л. МакДайрмид, Антонио воспринимает магический круг как «формальное объединение одиночек, создающих иллюзию гармонии» [18, с.100].

Противостояние Антонио «магическому кругу» Просперо отражает диалекту искусства и реальности: искусство Просперо оказалось бессильным против воли Антонио. Отношения между персонажами раскрывают оденовское понимание искусства, которое не может повлиять на то, что в основе своей хаотично.

Литература:

1. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 418 с.
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1.– Таллинн, 1992. – 478 с.
3. Соколов К.С. И. Бродский и У. Х. Оден: к проблеме усвоения английской поэтической традиции: Дис... канд. филол. наук: 10.01.01: Владимир, 2003. – 155 с.
4. Оден У. Х. Лекции о Шекспире / Пер с англ. М. Дадына; Предисл. М. Дадына. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2008. – 576 с.
5. Шайтанов И.О. Шекспировский жанр. Опыт исторической поэтики. – М.: РГГУ, 2023. – 396 с.
6. Шайтанов И.О. Шекспир. – М.: Молодая гвардия, 2013. – с. 474.
7. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1960. Т. 8. - 640 с.
8. Auden W. H. Collected poems. – Perfection Learning Corporation, 1997. – 926 p.
9. Auden W. H. The Complete Works of W. H. Auden: Prose. 1939-1948. – Princeton University Press, 2002. – 556 p.
10. Callan E. Auden's Ironic Masquerade: Criticism as Morality Play. Volume 35, Number 2, January 1966, 150 p.
11. Fuller J.A. Reader's Guide to W. H. Auden. – London: Thames and Hudson, 1970. – 290 p.
12. Hass A.W. Poetics and the philosophy of reflection: with particular attention to W.H. Auden's The sea and the mirror as it reflects back to its predecessors and forward to postmodernism. – University of Glasgow, 1996. – 268 p.
13. Preminger A., Brogan V. F. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. – Princeton University Press, 1993. – 1425 p.

14. Kirsch A. Auden and Christianity. – New Haven, Conn.: Yale University Press, 2005. – 230 p.

15. Mendelson E. Early Auden, Later Auden. – Princeton University Press, 2017. – 917 p.

16. Morgan. M. B. W.H. Auden's the sea and the mirror: An existential interpretation of Shakespeare's characters in The Tempest. – Texas Tech University, – 100 p.

17. Knight G.W. The Crown Of Life. – Methuen, 1964. – 336 p.

18. McDiarmid L. Auden's Apologies for Poetry. – Princeton University Press, 2014. – 197 p.

19. Квятковский А. П. Поэтический словарь/ Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 375 с.

E.D. Botvinova

THE METAPHOR OF THE «MAGIC CIRCLE» IN THE SECOND PART OF «THE SEA AND THE MIRROR» BY W.H. AUDEN

Abstract: The article explores the functioning of the Shakespearean metaphor of the «magic circle» in the second part of «The Sea and the Mirror» by W.H. Auden. It is suggested which tradition Auden follows when interpreting «The Tempest». It is determined what meaning Shakespearean metaphor acquires in Auden's poetic commentary.

Keywords: poetics, Auden, Shakespeare, metaphor, tradition.

А.А. Игнатьева

УДК 821.112.2

СПЕЦИФИКА ЖАНРА ДРАМЫ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА «ЗАГОВОР ФИЕСКО В ГЕНУЕ»

Аннотация. Данная работа посвящена рассмотрению специфике жанра драмы немецкого поэта Фридриха Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе». В ходе анализа эпизодов трагедии было выяснено, что выбор автором жанра республиканской трагедии связан с необходимостью демонстрации трагедии личности и крушения идем свободы в их неразрывном взаимодействии.

Ключевые слова: Фридрих Шиллер, жанр, республиканская трагедия, свобода.

Выбор темы, связанной с жанровой спецификой драмы Фридриха Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе», не случаен. Почти каждая пьеса драматурга имеет свой особый жанр, и, следовательно, отличительные формальные или содержательные черты. В творчестве Ф. Шиллера существует три пьесы, отнесенные им к отдельным жанрам на основании содержательных особенностей: «Заговор Фиеско в Генуе» («Die Verschwörung des Fiesco zu Genua», 1782) – „Ein republikanische Trauerspiel“ (республиканская трагедия); «Коварство и любовь» («Kabale und Liebe», 1784) – «Ein bürgerliches Trauerspiel» (гражданская трагедия); «Орлеанская дева» («Die Jungfrau von Orleans», 1801) – «Eine romantische Tragödie» (романтическая трагедия). Итак, в рамках данной работы внимание будет обращено на одно из первых драматических произведений поэта «Заговор Фиеско в Генуе», названное как «республиканская трагедия». Интерес именно к этой пьесе объясняется тем, что она первой в творчестве Ф. Шиллера получила особое жанровое определение. Назвав свою пьесу как республиканской трагедией, драматург, как можно отметить, выходит за рамки строгой жанровой системы классицизма, которая, будучи актуальной для немецкой литературы 80-х гг. XVIII в., не предполагала такого более детального определения трагедии. Отмеченная особенность жанрового определения пьесы более характерна для не пришедшего еще в литературу романтизма с присущем ему разнообразием и смешением жанров. Можно предположить, что классифицируя свою трагедию более четко, Ф. Шиллер уже в самом начале драмы стремится расставить более четкие акценты на важных для него проблемах, что становится возможным именно благодаря более детальному определению жанра.

Если говорить о жанровой специфике пьесы, то первое, что обращает на себя внимание, это само слово «трагедия», которое употребляет Ф. Шиллер. Как показывают приведенные выше примеры, поэт для обозначения жанровой принадлежности своих произведений выбирает два слова: «das Trauerspiel» и «die Tragödie». Оба этих слова могут быть переведены как «трагедия». Однако они имеют не полное синонимическое сходство. Слово «das Trauerspiel» можно дословно перевести как «траурная игра» или «траурная пьеса». Такое определение трагедии есть в подзаголовках трех пьес: двух ранних «Заговор Фиеско в Генуе», «Коварство и любовь» и поздней «Мессинская невеста», что говорит об их особом месте в творчестве драматурга. Также нельзя не отметить, что обе ранние драмы имеют в своем подзаголовке прилагательные, имеющие в

своем значении социальную или политическую характеристику: «republikanische» – республиканская и «bürgerliches» – гражданская трагедия. Принимая это во внимание, можно предположить, что в случае с «Заговором Фиеско в Генуе» Ф. Шиллер осознает свою пьесу как траур или панихиду по республике, по той форме правления, которая еще из античности ассоциировалась со свободой народа. Генуезский заговор у Ф. Шиллера становится игрой графа Фиеско, которая не может привести к обретению свободы. Здесь возможно обратиться к работе И.О. Шайтанова (1947) «Компаративистика и/или поэтика» (2010). Говоря о жанре, ученый упоминает связанный с ним афоризм М.М. Бахтина «Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра» [3, с.91]. Данное высказывание важно для понимания «Заговора Фиеско в Генуе». Ф. Шиллер неслучайно обращается к событиям в Генуе XVI в. Поэт воспринимает неудавшийся заговор как крах той республики, в которой свобода была бы главной ценностью. Этот идеал оказывается недостижимым. Сходно Ф. Шиллер оценивал и свою действительность. Ни одна из форм правления современных ему стран не была близка к той, которая отвечала бы античному образцу. А потому и события в Генуе, и действительность мыслилась поэтом как панихида по республике.

Достижение свободы, оказывающееся невозможным, воспринималось Ф. Шиллером не только как отдаленная неудача, случившаяся в Генуе XVI столетия. Отсутствием всеобщей свободы ознаменовывалась для поэта современная ему действительность. А потому для «Заговора Фиеско в Генуе», как и для других исторических драм Ф. Шиллера, характерно показ проблем, оказывающихся общими, по мнению поэта, для разных временных периодов. Профессор Герхарт Пикеродт (Gerhart Pickeroth) в статье ««Die Verschwörung des Fiesco zu Genua» Ein «Republikanisches Trauerspiel»?» ставит под сомнение четкое определение жанра пьесы с точки зрения политики. По мнению ученого, Генуя изображена как нечто среднее между «Adelsrepublik und absolutistischem Fürstentum» [4] (дворянской республикой и абсолютистским княжеством). В таком изображении исследователь видит смешение поэтом исторической действительности и современности. Генуя предстает государством как XVI, так и XVIII столетий, воплощая в себе все их недостатки. Такое изображение кажется ученому ошибочным. Однако с этим можно не вполне согласиться. Именно подобное изображение Генуи необходимо Ф. Шиллеру для того, чтобы создать более сильное трагическое впечатление

от разрушения республиканской идеи. Помимо этого, поэт понимал, что душевный отклик зрителя будет сильнее, если Генуя предстанет более понятным, более узнаваемым государством, а потому у нее должны быть сходства с современностью. Стоит говорить о том, что показ проблем, характерных для нескольких эпох, свойственный Ф. Шиллеру способ создания исторической драмы, позволяющий поэту понимать как свою современность, так и более отдаленные во времени периоды.

Разговор о трагедии предполагает обращение к отмеченным Аристотелем важнейшим ее составляющим: элеос, фобос и катарсис. В отношении «Заговора Фиеско в Генуе» сострадание играет важнейшую роль. Для подтверждения этого стоит обратиться к трактату Ф. Шиллера «О трагическом искусстве» («Über die tragische Kunst», 1792), в которой поэт рассуждает о сущности трагедии. Так, по мысли Ф. Шиллера, целью трагедии является „*unser Mitleid zu erregen*“ [6] (вызвать наше сострадание). Это чувство является важнейшим для поэта, потому что именно оно способно пробудить в душе «*ein Tätigkeitstrieb*» [Там же] (побуждение к деятельности). Эта деятельность ведет страдающего человека к «*die Sittlichkeit*» [Там же] (нравственности), которая мыслится Ф. Шиллером как спасение для души. Нельзя не отметить, что такое понимание трагедии поэтом напрямую соотносится с учением Аристотеля, согласно которому совершающееся на сцене трагическое действие должно очистить душу зрителя, тем самым возвысив его. Важно, что сострадание как неотъемлемую составляющую нравственного очищения Ф. Шиллер связывает с действующими лицами пьесы: «*Nur das Leiden sinnlich-moralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken*» [Там же] (Только страдания чувственно-моральных существ, подобных нам самим, могут вызвать наше сострадание). Данная мысль о прямой зависимости природы объекта с чувством, которое он вызывает, имеет особое значение для понимания особенностей драмы «Заговор Фиеско в Генуе».

Данные рассуждения тесно связаны с вопросом о направленности чувства сострадания в республиканской трагедии. С одной стороны, согласно мысли Ф. Шиллера, оно должно быть адресовано драматическому герою. С другой стороны, определение «республиканская», заявленное в жанре, отсылает к сочувствию неосуществившейся идее свободы. Соответственно, перед зрителем предстает пьеса, в которой трагически представляется как сам герой, так и идея самой республики. Здесь стоит

обратиться к работе М.С. Галлямовой «Мещанская трагедия – предпосылки рождения жанра» (2003), в которой мещанская трагедия как новый жанр для литературы XVIII века характеризуется как своего рода этап в «эволюции английской драмы» [2, с.466]. Данная мысль может быть применена к рассматриваемой республиканской трагедии. Если мещанская трагедия нова для своего времени потому, что акцентирует внимание на проблемах обычных людей, то трагедия республиканская обращается к краху идеи свободы. Нельзя не отметить тот факт, что трагедии как личности, так и идеи тесно связаны между собой.

Трагедия личности в данной драме ярче всего воплощена поэтом в образе графа Фиеско, и именно с ним связана и трагедия республики. Необходимо отметить, что изображение Ф. Шиллером субъекта в центре действия пьесы связано с принципом антропоцентризма, являющегося одним из главных для эпохи большого модерна, к которому в немецком литературоведении принято относить вторую половину XVIII в. В связи с этим стоит обратиться к статье А.Г. Аствацатурова «Образ человека модерна (Рокайроль Жан Поля)». Характеризуя личность эпохи модерна, ученый отмечает присущую ей ориентированность внутрь себя: «Форма интровертного созидания, основанная на охватывающих мир проекциях, предполагает такую широту интеллектуальных и душевных стремлений, которая делает возможным превосхождение самого себя» [1, с.42]. Такой выход субъекта за рамки своего привычного Я необходим как для понимания самого себя, так и для выстраивания представлений о мире. В драме граф Фиеско также стремится преодолеть себя. Это становится возможным для героя благодаря плану заговора против правящей династии Дориа. Действие пьесы постепенно показывает зрителю процесс познания героем самого себя. В начале Фиеско предстает деятельным аристократом, искренне преданным идеям республики. Более того, он единственный в Генуе, в чьих силах осуществить заговор, в чьих силах включиться в игру, определенную Ф. Шиллером как «трагическая». Обозначенная характеристика игры становится все ярче заметной с течением действия пьесы и связана с изменением самопонимания главного героя. Здесь важно обратиться к монологу Фиеско, которым завершается второе действие. В нем ярко показаны противоречия, одолевающие главного героя. Фиеско задается вопросом, кем а результаты успеха заговора он хочет стать: «*Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?*» [5, с.695] (Республиканец Фиеско? Герцог Фиеско?). Герой пытается определить свою итоговую роль в

затейной им игре. Республиканец и герцог для него противоположные понятия. Рассуждая о них и сомневаясь, какой путь выбрать, Фиеско формулирует то, что означают для него становление герцогом: «Daß sie mein sind, die Herzen von Genua? Daß von meinen Händen dahin, dorthin sich gängeln läßt das furchtbare Genua?» [Там же] (Что они мои, сердца Генуи? Что под моей рукой склоняется ужасная Генуя?). Стать герцогом для Фиеско означает, с одной стороны, сверить то, что выше его собственных сил, преодолеть себя; с другой стороны, поставить себя в центр мира, каким для него является Генуя. Нельзя не принять во внимание вопросительный характер приведенных реплик. Фиеско сомневается в выборе своего пути. Однако, как следует из дальнейшего сюжета пьесы, герой решит стать герцогом. Именно это решение повлечет за собой трагедию как самого главного героя, так и республики как идеи. Без Фиеско невозможен заговор и свержение тирании, но он сам, чтобы не потерять свое Я и следовать выбранному пути, должен стать тираном. Одним из подтверждений этого может являться эпизод, в котором Фиеско убивает Дженааттино Деориа. Увидев пурпурный плащ, граф наносит удар сопернику в спину. Такой способ мыслится не как некое восстановление справедливости или месть ненавистному тирану, а как устранение конкурента на титул герцога.

Здесь стоит обратиться к вынесенному Ф. Шиллером в заглавие пьесы слову «заговор», так как оно также имеет значение для понимания жанра траурной игры по республике. Слово «die Verschwörung» – заговор восходит к слову «der Schwur» – клятва, с ним также связан глагол «schwören» – клясться, при добавлении к данному глаголу приставки *ver-*, одним из значений которой является обозначение противоположного основному глаголу действия, получается «*verschwören*», который с «*ö*» совмещает противоположные значения «давать клятву» и «отрекаться», а с «*o*» – «сговориться»). Из этого можно сделать вывод, существительное «die Verschwörung», переводимое как «заговор», несет в себе значение отречения от клятвы. Относительно Фиеско это может пониматься как отказ главного героя от изначального стремления действовать для достижения Генуей свободы. Фиеско меняет свои взгляды на собственное место в меняющемся мире. И его выбор решается в личную пользу.

В финале драмы Ф. Шиллером также показана и трагедия личности, и трагедия идеи. Поэт для завершающей пьесу сцены изменяет исторические события. Как известно, Фиеско, став новым герцогом Генуи,

погибает нелепо: трап корабля, по которому он поднимался, не выдержал тяжести доспехов. В пьесе Фиеско также тонет. Но, на что стоит обратить особое внимание, его сталкивает с трапа Веррина – друг и ярый сторонник идеи республики. Несмотря на кажущийся успех заговора и свержение тиранов Дориа, Веррина понимает, что Фиеско давно преследует свои интересы. С ним Генуя не станет республикой. Веррина четко осознает недостижимость свободы, крах идеи республики. И потому тем ярче и острее звучит его реплика, завершающая пьесу, : «Ich geh zum Andreas» [5 с.751] (Я иду к Андреа). Эта фраза может являться последним аккордом в траурной песне по республике. Веррина вынужден идти к старому герцогу, чтобы восстановить разрушенный мир Генуи, которая не сможет стать республикой.

Здесь можно говорить о том, что важное для трагедии сострадание зрителя вызывает не только стремившийся не потерять свою личность Фиеско, но и невоплощенная в республике идея свободы. Герхарт Пикеродт отмечает, что исследователи Альберт Мейер (Albert Meier) и Барбара Бауэр (Barbara Bauer) придерживались мнения, что зритель при просмотре данной трагедии должен был «sich selbst als bessere Republikaner zu erleben» [3] (должен был пережить себя как лучших республиканцев). Можно предположить, что под таким переживанием публики понимается катарсис – особое внутреннее очищение. Если это так, то оно необходимо Ф. Шиллеру для того, чтобы его зритель прочувствовал через траур по свободе ее особую ценность. Нужно сказать о том, что профессор Пикеродт не соглашается с мнением своих коллег, считая творческий метод Ф. Шиллера недостаточно рабочим для достижения такой цели. Однако, если принять во внимание особую роль сострадания в трагическом действии, можно говорить о том, что именно благодаря этому особому чувству возможно то нравственное преображение, которое было необходимо Ф. Шиллеру.

Таким образом, специфика жанра драмы Фридриха Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» обусловлена неразрывной связью трагедии личности главного героя и крахом идеи республики. Стремления графа Фиеско обрести и не потерять собственное Я оборачиваются для Генуе утратой свободы, что позволяет говорить о том, что данная трагедия мыслилась автором как панихида по идеалам республики.

Литература:

1. Аствацатуров А.Г. Образ человека модерна (Рокайроль Жан Поля) // Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII – XX веков : монография / под ред. А.Л. Вольского. – Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2020. С. 36 – 57.
2. Галлямова М.С. Мещанская трагедия – предпосылки рождения жанра // Проблемы истории, философии, культуры. – Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, №13, 2003. С. 465 – 471.
3. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика. – М.: РГГУ, 2010. - 653 с.
4. Pickerodt G. «Die Verschwörung des Fiesco zu Genua» Ein «Republikanisches Trauerspiel»? , [Электронный ресурс] – URL – <https://literaturkritik.de/id/7744> (Дата обращения: 12.10.2023)
5. Schiller F. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, [Электронный ресурс] – URL – <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Dramen/Die+Verschwörung+des+Fiesco+zu+Genua> (Дата обращения: 12.10.2023)
6. Schiller F. Über die tragische Kunst, [Электронный ресурс] – URL – <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+die+tragische+Kunst> (Дата обращения: 12.10.2023)

A. A. Ignatyeva

SPECIFICITY OF THE GENRE OF FRIEDRICH SCHILLER'S DRAMA «FIESCO'S CONSPIRACY IN GENOA»

Abstract. This work is devoted to the consideration of the specifics of the genre of drama by the German poet Friedrich Schiller “The Fiesco Conspiracy in Genoa”. In the course of analyzing the episodes of the tragedy, it was found that the author’s choice of the genre of republican tragedy is associated with the need to demonstrate the tragedy of the individual and the collapse of freedom in their inextricable interaction.

Keywords: Friedrich Schiller, genre, republican tragedy, freedom.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. В данной статье будет рассмотрен отрывок перевода романа английской писательницы Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» на наличие переводческих трансформаций (по И.Я. Рецкеру и Л.С. Бархударову) с точки зрения профессионального переводчика и с точки зрения начинающего заниматься лингвистикой и переводами автора. Объектом исследования является сам художественный перевод. Предметом исследования – использованные при переводе переводческие трансформации и приемы «усиления художественной выразительности» (в виде тропов). Цель статьи – сравнить переводческие трансформации в работе опытного и начинающего переводчика. Методы исследования: анализ, синтез, индукция, эксперимент.

Ключевые слова: лингвистика, художественный перевод, переводческие трансформации, стиль перевода, стратегия и тактика перевода.

И.Я. Рецкер дал такое определение переводческим или лексическим трансформациям: «приемы логического мышления, с помощью которых мы раскрываем значение иноязычного слова в контексте и находим ему соответствие, не совпадающее со словарным, принято называть лексическими трансформациями». Такие приемы он объединил в семь групп:

Опишем каждый из представленных приемов подробнее. *Дифференциация* – это выбор одного из вариантов перевода слова, у которого может быть много значений, а *конкретизация* – сужение этого варианта до конкретного предмета. *Генерализация* является приемом обратным дифференциации и конкретизации и предполагает замену частного значения – более общим. *Смысловое развитие* – это прием, суть которого в замене словарного соответствия на более понятное читателю смысловое (контекстуальное) соответствие. *Антонимический перевод* по сути является тем же приемом смыслового развития, но принявшим

крайнее проявление. При этом часто исходные фразы, для выразительности, меняются на фразы с противоположным значением, а положительные предложения – отрицательными. *Целостное преобразование* – это прием, который предполагает полное переосмысление смысла исходной фразы (также является развитием приема смыслового развития) и при этом может показывать полное отсутствие какой-либо связи с оригиналом текста. Исходная фраза меняется полностью исходя из контекста развития сюжета, особенно часто употребляется когда требуется перевод живого или сленгового языка. *Переводческая компенсация* – это прием, который используют переводчики опуская часть текста, не имеющего (по их мнению) отношения к развитию сюжета произведения (или текста который не поддается эквивалентному переводу), но дополняя произведение своим авторским текстом, который заполняет образовавшиеся «серые зоны» смысла и подсказывает читателю дальнейшее развитие истории [1,2].

Дополним классификацию переводческих трансформаций по И.Я. Рецкеру, аналогичной классификацией по Л. С. Бархударову (для грамматических трансформаций), который разделил все трансформации на четыре группы): *Перестановки* (или изменение порядка следования членов сложного предложения, который был задан автором произведения). *Замены* (или такие трансформации как конкретизация и генерализация, компенсации одних членов предложения другими, объединение/разъединение нескольких предложений, антонимический перевод, смысловое развитие, переводческая компенсация); *Опущения* (или крайняя степень замены, когда текст, который относится к числу непереводаемых или не имеет значения (смысла и связи с основной идеей) с точки зрения переводчика просто пропускается); *Добавления* (другая крайняя степень замены, когда переводчик «генерирует» больше текста перевода чем его было у автора, пытаясь объяснить читателю более подробно какие-либо важные с его точки зрения моменты) [3].

Обычно, когда хотят выразить эмоциональное отношение в произведении пользуются стилистическими фигурами (фигурами речи), которые применяются для усиления «выразительности» высказывания. Часто к ним относят *тропы*, такие как: Аллегория, Гипербола, Ирония, Литота, Метафора, Метонимия, Олицетворение, Перифраза, Синекдоха, Сравнение, Оксюморон, Эпитет [4,5].

Далее будут рассмотрены отдельные отрывки оригинального текста из романа «Джейн Эйр», приведен их перевод уже сделанный одним из известных переводчиков (В.Станевич) и перевод автора данной работы с указанием использованных переводческих трансформаций (лексических, грамматических, фигур речи (тропов)). Эти отрывки будут (для удобства) отделены друг–от–друга вертикальными линиями.

«Afar, it offered a pale blank of mist and cloud; near a scene of wet lawn and storm–beat shrub, with ceaseless rain sweeping away wildly before a long and lamentable blast».

«Вдали тянулась сплошная завеса туч и тумана; на переднем плане раскинулась лужайка с растрепанными бурей кустами, их непрерывно хлестали потоки дождя, которые гнал перед собой ветер, налетавший сильными порывами и жалобно стенавший» (Перевод: В.Станевич)

[Переводческие трансформации: Смысловое развитие; Грамматические трансформации: Перестановки. Фигуры речи (Тропы): Эпитет].

«Все небо было затянуто серой пеленой из туч и туманов; вблизи открывалась картина истерзанной и мокрой лужайки с растрепанными непогодой кустами, а непрекращающийся дождь неистово хлестал в промежутках между долгими и заунывными порывами ветра».

[Переводческие трансформации: Смысловое развитие; Грамматические трансформации: Перестановки, Замены, Дополнения. Фигуры речи (Тропы): Эпитет].

«Returning, I had to cross before the looking–glass; my fascinated glance involuntarily explored the depth it revealed.

All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality: and the strange little figure there gazing at me, with a white face and arms specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still, had the effect of a real spirit: I thought it like one of the tiny phantoms, half fairy, half imp, Bessie’s evening stories represented as coming out of lone, ferny dells in moors, and appearing before the eyes of belated travelers».

«Возвращаться мне пришлось мимо зеркала, и я невольно заглянула в его глубину.

Все в этой призрачной глубине предстало мне темнее и холоднее, чем в действительности, а странная маленькая фигурка, смотревшая на меня оттуда, ее бледное лицо и руки, белеющие среди сумрака, ее горящие страхом глаза, которые одни казались живыми в этом мертвом царстве,

действительно напоминали призрак: что–то вроде тех крошечных духов, не то фей, не то эльфов, которые, по рассказам Бесси, выходили из пустынных, заросших папоротником болот и внезапно появлялись перед запоздалым путником» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации:* Смысловое развитие, Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации:* Перестановки, Замены. *Фигуры речи (Тропы):* Эпитет, Гипербола, Олицетворение].

«Мой обратный путь проходил мимо зеркала; я смотрела как зачарованная в его открывшуюся для меня глубину.

В этой призрачной глубине все казалось мне гораздо холоднее и темнее, чем было снаружи: одинокая маленькая фигурка с бледным лицом и руками; сверкающими от страха во мраке глазами, смотревшая на меня оттуда, больше походила на призрака, чем на маленькую девочку: я подумала даже, что это один из тех самых духов, наполовину фея, наполовину чертенок, которых в своих вечерних рассказах Бесси изображала выходящими из отдаленных, поросших папоротником долин на вересковых пустошах и пугающими своим появлением запоздалых путников».

[*Переводческие трансформации:* Смысловое развитие, Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации:* Перестановки, Замены, Опускания, Добавления. *Фигуры речи (Тропы):* Эпитет, Гипербола, Олицетворение].

«I covered my head and arms with the skirt of my frock, and went out to walk in a part of the plantation which was quite sequestered; but I found no pleasure in the silent trees, the falling fir–cones, the congealed relics of autumn, russet leaves, swept by past winds in heaps, and now stiffened together».

«Набросив на голову и плечи подол платья, я решила пройтись в уединенной части парка; но меня не радовали ни тихие деревья, ни сосновые шишки, падавшие на дорогу, ни мертвые останки осени – бурые, блеклые листья, которые ветром смело в кучи и сковало морозом» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации:* Смысловое развитие, Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации:* Перестановки, Замены. *Фигуры речи (Тропы):* Метафора, Эпитет].

«Укутав от ветра и холода голову и руки подолом своего платья, я вышла прогуляться в уединенной части парка; я с грустью наблюдала за

безмолвными деревьями, за осыпаемыми ветром с них еловыми шишками, за застывшими останками осени, в красновато-бурых листьях, сметенных в кучи холодными ветрами, и скованными морозом».

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие, Антонимический перевод; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Метафора, Эпитет].

«It was a very grey day; a most opaque sky, “onding on snaw,” canopied all; thence flakes felt it intervals, which settled on the hard path and on the hoary lea without melting.

День был хмурый, тусклое серое небо нависло снеговыми тучами; падали редкие хлопья снега и ложились, не тая, на обледеневшую тропинку, на деревья и кусты» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет].

«Это был еще один пасмурный день, когда хмурое небо предвещало близкий снег; уже и правда время от времени падали редкие снежинки, которые, не тая, ложились на скованную морозом тропу и на седую листву деревьев и кустарников».

[*Переводческие трансформации*: Смысловое развитие, Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет].

I feasted instead on the spectacle of ideal drawings, which I saw in the dark; all the work of my own hands: freely pencilled houses and trees, picturesque rocks and ruins, Cuyp-like groups of cattle, sweet paintings of butterflies hovering over unblown roses, of birds picking at ripe cherries, of wren's nests enclosing pearl-like eggs, wreathed about with young ivy sprays.

«Я представляла себе в темноте прекрасные рисунки, и все они были сделаны мной: дома и деревья, живописные скалы и развалины, стада на пастбище во вкусе голландских живописцев, пестрые бабочки, трепещущие над полураскрытыми розами, птицы, клюющие зрелые вишни, или окруженное молодыми побегами плюща гнездо королька с похожими на жемчуг яйцами» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации*: Генерализация, Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет, Метафора].

«В своих мечтах я видела во тьме прекрасные картины, и все их сделала я сама: карандашные наброски домов и деревьев; живописные рисунки скал и развалин; стада скота, как на картинах голландских мастеров; пестрые экзотические бабочки, парящие над готовыми распуститься бутонами роз; птицы, клюющие спелые вишни; гнездо короля с перламутровыми яйцами, увитое побегами плюща».

[*Переводческие трансформации*: Генерализация, Переводческие компенсации; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет, Метафора].

«But I tell you—and you may mark my words—you will come some day to a craggy pass in the channel, where the whole of life’s stream will be broken up into whirl and tumult, foam and noise: either you will be dashed to atoms on crag points, or lifted up and borne on by some master–wave into a calmer current—as I am now».

«Но я вам говорю, и вы запомните мои слова: настанет день, когда вы окажетесь перед узким скалистым ущельем, где река жизни превратится в ревущий водоворот, пенящийся и грохочущий; и тогда вы либо разобьетесь об острые рифы, либо вас подхватит спасительный вал и унесет в более спокойное место, как он унес меня». (Перевод:В.Станевич).

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет, Метафора, Олицетворение].

«Послушайте меня и запомните эти слова: однажды ваша жизнь приведет вас к бурной реке, падающей со скалы в горном ущелье и вся ваша дальнейшая жизнь превратится в водоворот, пену и грохот: либо вы разобьетесь и погибнете о выступы скал, либо какая–то главная спасительная волна поднимет и перенесет вас в более спокойное место и вы будете спасены – как я сейчас».

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Опускания. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет, Метафора, Олицетворение].

«I like this day; I like that sky of steel; I like the sternness and stillness of the world under this frost.

“The glamour of inexperience is over your eyes,” he answered; “and you see it through a charmed medium: you cannot discern that the gilding is slime

and the silk draperies cobwebs; that the marble is sordid slate, and the polished woods mere refuse chips and scaly bark».

«Мне нравится этот тусклый день; мне нравится это свинцовое небо, мне нравится угрюмый, застывший от мороза мир.

– В вас говорит невинная восторженность, – отвечал он. – Вы смотрите на все сквозь розовые очки. Вы не видите, что это золото – мишура, а шелковые драпировки – пыльная паутина, что мрамор – грязные камни, а полированное дерево – гнилушки» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет, Метафора, Метонимия]

«Мне нравится этот день, Мне нравится это свинцово–серое небо, Мне нравится этот суровый и застывший от мороза мир.

– В вас есть очарование молодости, оно застилает вам глаза – отвечал он. – вы смотрите на мир восторженным взглядом неопытности: вы не сможете распознать, что золото – дешевая позолота, что шелковые покрывала – пыльная паутина, что мрамор – грязный сланец, что благородное дерево всего лишь гнилые опилки и кора».

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Добавления. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет, Метафора, Метонимия]

«They were fresh now as a succession of April showers and gleams, followed by a lovely spring morning, could make them: the sun was just entering the dappled east, and his light illumined the wreathed and dewy orchard trees and shone down the quiet walks under them».

«Они были свежи, как только могут быть свежи растения после апрельских дождей и туманов, в пленительное весеннее утро. Солнце только что показалось на румянном востоке, и его лучи уже озаряли цветущие, покрытые росой плодовые деревья и тихие дорожки сада» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет]

«Они были так милы и свежи, как только могут быть свежи растения после теплых и ласковых апрельских дождей и рассветов, за которыми приходит чудесное весеннее утро, когда солнце только–только

показывается на алеющем востоке и его свет озаряет покрытие капельками росы деревья фруктового сада и его тихие и уютные дорожки».

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены, Добавления. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет]

«A Christmas frost had come at midsummer; a white December storm had whirled over June; ice glazed the ripe apples, drifts crushed the blowing roses; on hayfield and cornfield lay a frozen shroud: lanes which last night blushed full of flowers, to-day were pathless with untrodden snow; and the woods, which twelve hours since waved leafy and fragrant as groves between the tropics, now spread, waste, wild, and white as pine-forests in wintry Norway».

«Среди лета грянул рождественский мороз, белая декабрьская метель пронеслась над июльскими полями, мороз сковал зрелые яблоки, ледяные ветры сорвали расцветающие розы, на полях и лугах лежал белый саван, поляны, еще вчера покрытые цветами, сегодня были засыпаны глубоким снегом, и леса, которые еще двенадцать часов назад благоухали, как тропические рощи, теперь стояли пустынные, одичалые, заснеженные, как леса Норвегии зимой» (*Перевод: В. Станевич*).

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет]

«Вдруг среди лета ударил трескучий рождественский мороз, снежная декабрьская метель пронеслась над июньским лугом, спелые румяные яблоки покрылись морозным инеем, а распускающиеся розы были безжалостно унесены ледяным ветром, на полях ждущих сенокоса появился белый саван; дорожки еще вчера покрытие пестрыми цветами были засыпаны нехоженым снегом, а леса, которые еще полдня назад гордились обильной зеленой листвой, стояли теперь пустынные, заброшенные и белые, как леса зимней Норвегии».

[*Переводческие трансформации*: Переводческие компенсации, Смысловое развитие; *Грамматические трансформации*: Перестановки, Замены. *Фигуры речи (Тропы)*: Эпитет]

Стратегию перевода «Джейн Эйр» можно охарактеризовать тремя словами: «классика», «красота» и «глубина» (чувств). Тактика перевода определяется тем, какие именно смысловые, художественные или логические приемы переводчик использует для достижения выбранной

стратегии. Эти приемы и определяют те переводческие трансформации (включая стилистические приемы), которые используются при переводе (см. табл. 1).

Таблица № 1. Сравнение Переводческих трансформаций

Вид трансформаций	Перевод (В.Станевич)	Перевод автора
Смысловое развитие	9	11
Перевод.компенсация	10	12
Генерализация	3	1
Антонимич.перевод		1
Детализация		1
Конкретизация		
ИТОГО:	22	26

Самыми используемыми переводческими трансформациями (как у профессионального переводчика, так и у автора данной работы) стали (табл. 1): *Смысловое развитие* (суть которого в замене словарного соответствия на более понятное читателю смысловое (контекстуальное) соответствие) и *Переводческие компенсации* (опускается часть текста, не имеющего (по мнению переводчика) отношения к развитию сюжета произведения, но произведение дополняется текстом самого переводчика), причем в переводе «Джейн Эйр» применение данных приемов практически 1/1 (из-за различия структур языков поскольку в английском языке смысл передается через синтаксис (служебные слова и фиксированный порядок слов), контекст и прочее, т.е. общий смысл лежит за пределами одного слова («аналитический» язык), а в русском языке грамматическое значение выражается в пределах самого слова/фразы, его формой – он «синтетический»).

Таблица № 2. Сравнение Грамматических трансформаций

Вид трансформаций	Перевод (В.Станевич)	Перевод автора
Перестановки	13	13
Замены	11	12
Дополнения	1	6
Опущения	3	5
ИТОГО:	28	36

Самыми используемыми из числа грамматических трансформаций (табл. 2), по той же самой причине (разная структура языков: английский – «аналитический», а русский – «синтетический») закономерно стали *Перестановки* (для создания более понятного потенциальной аудитории перевода контекста) и *Замены* (такие трансформации как конкретизация и генерализация, компенсации одних членов предложения другими, объединение/разъединение нескольких предложений, антонимический перевод, смысловое развитие, переводческая компенсация). Причем в переводе В.Станевич перестановки и замены занимают 86% всех трансформаций, а у автора этой статьи – 69%.

Таблица № 3. Сравнение стилистических приемов (Тропы)

Вид трансформаций	Перевод (В.Станевич)	Перевод автора
Эпитет	13	13
Гипербола	1	1
Олицетворение	2	3
Метафора	5	7
Метонимия	1	1
Аллегория		
ИТОГО:	22	25

Если обратиться к использованным при переводе стилистическим приемам (анализируем только тропы, см. табл. 3), то можно увидеть, безоговорочное лидерство *Эпитетов* (и это объяснимо, поскольку автор – это женщина, а значит она пытается выразить свои мысли и чувства с помощью наиболее красивых фраз) у профессионального переводчика – 59% (у автора статьи – 52%).

На втором месте по частоте применения идет использование *Метафор* (по той же причине, которая указана ранее) у профессионального переводчика – 23% (у автора работы – 28%).

В качестве заключения можно сказать, что перевод В.Станевич является прекрасным примером использования переводческих трансформаций и стилистических оборотов, который позволил добиться эквивалентного перевода на русский язык для этого шедевра мировой художественной литературы не ниже 4 уровня эквивалентности (при переводе сохраняются цели коммуникации, уровень высказывания и

уровень сообщения, к ним добавляется инвариантность синтаксических структур оригинала и перевода) по классификации В. Н. Комиссарова.

Литература:

1. Иноземцева Н.В. Трансформации при переводе заголовков англоязычных статей методического содержания [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного университета 2017. URL - <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsii-pri-perevode-zagolovkov-angloyazychnyh-statey-metodicheskogo-soderzhaniya> (дата обращения: 15.06.2023).

2. Шалимова Д.В. Преодоление «непереводимости» художественных текстов [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры, образования 2020. URL - <https://cyberleninka.ru/article/n/preodolenie-neperevodimosti-hudozhestvennyh-tekstov> (дата обращения: 15.06.2023).

3. Шевченко О.Г. Стилистические трансформации как средство достижения адекватности в художественном переводе (на материале рассказа Мюриэл Спарк "Портобелло Роуд") [Электронный ресурс] // Научный диалог 2018. URL - <https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-transformatsii-kak-sredstvo-dostizheniya-adekvatnosti-v-hudozhestvennom-perevode-na-materiale-rasskaza-myuriel-spark> (дата обращения: 15.06.2023).

4. Кушнина Л.В. Переводоведческий дискурс в России: традиции и современность [Электронный ресурс] // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики 2013. URL - <https://cyberleninka.ru/article/n/perevodovedcheskiy-diskurs-v-rossii-traditsii-i-sovremennost> (дата обращения: 15.06.2023)

5. Спиридовский О.В., Яковлева И.Н. Переводческие трансформации и стратегии перевода в сфере политической коммуникации (на материале англоязычных СМИ) [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики 2020. URL - <https://cyberleninka.ru/article/n/perevodcheskie-transformatsii-i-strategii-perevoda-v-sfere-politicheskoy-kommunikatsii-na-materiale-angloyazychnyh-smi> (дата обращения: 15.06.2023)

A.V. Katernyuk

**THE USE OF TRANSLATION TRANSFORMATIONS
IN THE TRANSLATION OF ENGLISH IMAGINATIVE LITERATURE**

Abstract. This article will consider an excerpt of the translation of the novel by the English writer Charlotte Bronte «Jane Eyre» for the presence of translation transformations (according to I.Y. Retsker and L.S. Barkhudarov) from the point of view of a professional translator and from the point of view of a beginner in linguistics and translations of the author. The object of the study is the literary translation itself. The subject of the study is the translation transformations used in translation and the techniques of «enhancing artistic expressiveness» (in the form of tropes). The purpose of the article is to compare translation transformations in the work of an experienced and novice translator. Research methods: analysis, synthesis, induction, experiment.

Keywords: Linguistics, Literary translation, Translation transformations, Translation style, Strategy and tactics of translation.

И.С. Киселёва

УДК: 830-32

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ
ФРИЦА ХОХВЕЛЬДЕРА «СБОРЩИК МАЛИНЫ»**

Аннотация: Структура пьесы Фрица Хохвельдера «Сборщик малины» была полностью заимствована автором у Гоголя. В основе интриги пьесы Хохвельдера лежит ошибка. Персонажи принимают одного героя за другого и в процессе развития действия в ошибочном направлении разоблачают сами себя. Однако при всем сходстве, произведения Гоголя и Хохвельдера оказались по жанру разными. Несмотря на то, что пьеса Хохвельдера имеет форму социальной сатирической комедии, жанр ее, благодаря особенностям комического и игрового начал определяется как «черная или дьявольская комедия».

Ключевые слова: комедия, черная комедия, дьявольская комедия, жанр, комическое, игра, социальная сатира.

Одной из самых ярких звезд на небосклоне австрийской драматургии 20 века можно считать творчество известного драматурга, преимущественно комедиографа, Фрица Хохвельдера (1911– 1986).

Расцвет его таланта пришелся на 50-60-е годы 20 века, и внимание его к проблемам современности способствовало тому, что в советской критике этот автор оценивался только как создатель политических пьес антифашистского толка.

Все исследователи, писавшие о Хохвельдере, справедливо указывают на связь его драматургической техники с традициями венского народного театра. Сам драматург нередко подчеркивал эту связь, своими учителями он считал Страницкого, Раймунда и Нестроя [5, S.93].

В комедии «Сборщик малины» воплотились обе вышеназванные тенденции, и как раз актуальное для того времени содержание делает это произведение не совсем обычным для традиционной жанровой формы.

Фриц Хохвельдер назвал «Сборщика малины» традиционной сатирической комедией в трех актах. Премьера состоялась 24 сентября 1965 года в Цюрихе. Если принять во внимание тот факт, что в основе жанровой классификации комедий лежит, прежде всего, вид комического, то в пьесе Хохвельдера наблюдается некоторое нарушение жанрового кода сатирической комедии.

Как известно, объектом сатирической комедии является комическое отрицательное. «Сатира изображает не просто «вредное» и «злое», а также «негативное», которое, став комическим, обнажило свою несостоятельность, ничтожность и внутреннюю пустоту, прикрывающуюся внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение» [Цит.по:2,с.84]. Отличие сатирической комедии от лирической или юмористической состоит в том, что смех в ней всегда имеет оценочный характер, он тенденциозен и связан с тем, что «Смена идеологических векторов всегда влечет за собой и смену эстетических идеалов» [Цит.по:2,с.84]. Сатирической комедии всегда требуются твердые принципы, противопоставляемые явлению социально-опасному, с которым современность находится в противоречии [1,с. 227]. Позиция автора в сатирической комедии всегда активна по отношению к изображаемому и направлена на осмеяние неких явлений. «В жанровой структуре комедии устанавливается внутренняя взаимосвязь комизма художественного изображения с объективным комизмом жизненного противоречия. Ирреальный художественный мир экстрополирован на реальное явление так, что в нем читатель должен увидеть те негативные факты жизни, которые зашифрованы фантазией драматурга» [1,с. 85].

Комедия Фрица Хохвельдера строится подобно Гоголевскому «Ревизору». Дело в том, что австрийский автор позаимствовал у «Ревизора» как сюжетную канву, так и принципы построения сатирической комедии вплоть до мелких подробностей. В основе интриги лежит ошибка. Персонажи принимают одного героя за другого, и в процессе развития действия в ошибочном направлении, разоблачают сами себя, более того, герои являются типами современного общества. Такое построение интриги и структура персонажей действительно подходят для сатирической комедии. Однако не совсем обычным для этого жанра выглядит содержание и уж вовсе не комедийным представляется конфликт. Что же касается характера комического, - главного жанрообразующего принципа, то и тут наблюдается не совсем традиционная сатирическая форма.

Художественное пространство комедии - провинциальная гостиница «Белый ягненок» в австрийском городке Бад-браунинг.

Завязке предшествует беседа двух знакомых, уважаемых горожан, доктора Шнопфа и директора школы Хютта. Они, казалось бы, с обычной для немолодых людей ворчливостью обсуждают новости и с грустью вспоминают о старые лучшие времена. И тут зрителями должен овладеть ужас: становится понятно, о каких временах идет речь: Хютт: « Вот вам результат бессмысленного разрушения здоровой нации. В наше время знали, что делать с этими подонками: голову с плеч или в концлагерь - решения должны быть ясными, не так ли, господин доктор? Малодушие нам не к лицу. Мы остались теми, кем были» [4, с. 141].

Завязка состоит в получении жителями городка известия, что к ним тайно приехал преследуемый послевоенными властями, 20 лет разыскиваемый шарфюрер из концлагеря Вюстенгофен. Этот прославившийся своей жестокостью человек заслужил прозвище «Сборщик малины». Строитель подрядчик Ибсгрубер так рассказывает о нем: «Летом он бывало, посылал заключенных в каменный карьер подкормиться – там росла малина – и из снайперской винтовки – бах-бах. Одного за другим. Что поделаешь, – он любил пострелять» [4, с. 141]. Тут виден тип комизма Хохвельдера. С мрачной, если не сказать жутковатой, иронией показаны благонамеренные обитатели городка, которые вдруг прониклись «романтикой» былого. На них повеяло духом торжественности и героики, они с ностальгической нежностью начинают вспоминать эпоху нацизма. Штайсхойптль, хозяин гостиницы и

бургомистр, начинает рассуждать о судьбе Сборщика малины и подобных ему: « И такого человека преследуют по всему свету. Непостижимо. Те, кто о них пишут, забывают о самом существенном: о победоносном, героическом начале в этих людях... Какие-то темные крапинки вроде восьми тысяч жертв и тому подобное не играют тут никакой роли. Кем мы были тогда и что мы теперь? Стали богаче - да. Но сточки зрения идеалов мы – дерьмо! Тогда мы были полны радостного ожидания, в нас царил дух самопожертвования, мы забывали о буднях ... были фанфары, знамена, штандарты, земля дрожала от наших шагов, кожаные краги, портупей – вот чем дышала история. И вдруг сейчас во мне все это вновь ожило. ... Да, да, я горжусь тем, что дам приют герою» [4, с. 162]!

Приемы традиционной комедии сатирической комедии наполняются самым неожиданным, вовсе не комедийным содержанием. Фарсовый элемент выражается в том, что за этого «героя» принимают жулика, обычного вора, ограбившего ювелирный магазин, некоего Александра Керца.

В ходе действия выясняется, что бывший разносчик пива Штайсхойптль разбогател, реализовав два ящика золотых зубных коронок, которые ему некогда прислали из концлагеря на сохранение. Появление Сборщика малины грозит бургомистру расправой, и интрига разворачивается вокруг этого факта. Мнимого Сборщика малины хотят притянуть на свою сторону разные группы людей, объединенных общим ужасным прошлым. Переругавшись из-за золота, которое должно достаться от «героя» тем, кто его поддержит, персонажи разоблачают сами себя. Все эти люди в прошлом нацистские преступники, которые двадцать лет живут под масками положительных граждан. Поимка Сборщика малины грозит им всем нешуточными неприятностями. Всех их связывает кровавая круговая порука.

Исследователь С.Я. Гончарова-Грабовская разделяет два типа конфликта в сатирических комедиях: первый строится в результате столкновения действий положительных и отрицательных персонажей, в ходе которого сатирические персонажи разоблачаются и саморазоблачаются. Как Гоголь, так вслед за ним и Хохвельдер используют второй тип конфликта - этот конфликт «происходит среди лиц, одинаковых по убеждениям, взглядам и жизненным целям, когда существует прямое столкновение лиц, принадлежащих к одному лагерю, и в произведении оказываются одни отрицательные персонажи» [2, с. 95].

Круг лиц, которые носили маски благонамеренных граждан, разоблачается сразу, с первых же сцен. Название городка, где они живут говорящее, как и название гостиницы, в которой разворачивается действие. Бад-браунинг несколько созвучен с названием Браунау-на-Инне (австрийский город родина Гитлера), а вот «Белый ягненок» символ жертвы и невинности, указывает на те маски, которые надели на себя жители фашисты.

Дольше всех остается под маской Александр Керц. Это разновидность маски, которую удобно назвать «неизвестная маска», так как герой сам не понимает, за кого его принимают, тем не менее, будучи по натуре авантюристом, решает на первых порах подыграть окружающим, а надежде раздобыть денег. Он в начале комедии очень напоминает Хлестакова. Традиционным в данном случае является прием *qui pro quo*.

«Керц (все более входя в роль, о которой еще не догадывается): Были времена, когда достаточно было одного моего слова, да что там слова, одного взмаха руки – вот так! – И все, конец. Я повторяю: вы не знаете, с кем имеете дело. Передо мной все стояли навтытяжку... . Если бы вы знали, сколько тысяч прошло через мои руки, вы бы вели себя иначе, – тысячи, тысячи!»

Инсгрубер (с уважением): Почти восемь!

Керц: Восемь? О чем вы говорите, Инсгрубер? Неужели я стал бы заниматься такой мелочью? Смешно. Если я говорю тысячи – это значит десятки тысяч! Я не держу цифр в голове – все это прах » [4, с. 176]!

Керц, разумеется, имеет в виду деньги, либо вообще не понимает, о чем идет речь. А его собеседники стоят оцепенев, ведь восемь тысяч – примерное число жертв кровавого Сборщика малины.

Керц постоянно подчеркивает, что он искусный вор и гордится этим, но для него невозможно убить человека. В финале комедии, когда герой наконец узнает, за кого был принят, он с ужасом отказывается от этой роли и позволяет надеть себе наручники. Крмический парадокс в конце пьесы наполнен тем же страшным содержанием, что и остальные, по форме вполне традиционные комические приемы. Все собравшиеся в гостинице разочарованы тем, что их „герой“ – банальный вор.

«Штайсхойптль: Бывают же люди! Так низко пасть» [4, с. 147]!

В комическое противоречие приходят две характеристики, данные Хюттом и Цаглем внешности Керца:

«Манеры, тон, орлиный нос – ни с кем не спутаешь. Прежде он был брюнетом, сейчас поседел. Но лихость прежняя. Правда, он без формы. Это несколько ослабляет впечатление» [4, с. 176].

После того, как Керц лишается своей маски, он описывается иначе:

«Его физиономия сразу показалась мне подозрительной: кривой нос, форма черепа, волосы – все это указывало на принадлежность к чужой расе, которая принесла нашему народу столько бед...

Инсгрубер: Что? Иудей» [4, с. 211?

Финал не соответствует гоголевскому, в котором чиновники «онемели» пораженные известием о приезде настоящего ревизора. А персонажи Хохвельдера из газет узнают о судьбе настоящего Сборщика малины, который, тем временем, был схвачен властями и повесился в камере до суда. Финал можно сказать, счастливый, ведь теперь «добропорядочным» жителям городка ничто не угрожает. Здесь тоже все возвращается на круги своя. Фашизм не исчез, он затаился, спрятался под добропорядочную маску, но он лишь ждет подходящего мгновения воскреснуть.

Своеобразие жанру придает особый вид комического. По структуре все применяемые Хохвельдером комические приемы традиционны. Однако тот материал, на котором строится сюжет, приходит в противоречие с жанровой формой обычной сатирической комедии. Именно содержание позволяет говорить о новом жанре. То, о чем идет речь не только не смешно, но способно леденить кровь в жилах. В комическое противоречие приходят форма сатирической комедии и страшное содержание, наполняющее традиционные комические приемы. Это противоречие само порождает насмешку, злую и резкую, которая и является в данном случае основным эффектом.

Здесь уже приходится говорить не только о серьезности, которая приходит в комедийный жанр уже в начале двадцатого века. В данном случае уместно вести речь о таком явлении, как черный юмор. Школа черного юмора оформилась в американской литературе 50-х годов. С.Б. Дубин определяет черный юмор как особый тип трагифарсового повествования с широким использованием трагедии и гротеска. Характерные особенности черного юмора – это употребление силлогизмов, парадоксальные сюжетные положения, обилие персонажей-типажей, намеренно лишенных психологической многогранности постоянное полемическое и насмешливое переосмысление прославленных

(особенно отмеченных героикой) сюжетов. С.Б. Дубин подчеркивает, что «...мизантропический комизм, основа черного юмора, является единственной подлинно человеческой реакцией на абсурдность бытия. Многим произведениям черного юмора присущ притчевый характер в сочетании со стихией злого осмеяния ходульности идеалов, шаблонности жизненных ценностей, предсказуемости социального поведения людей» [3, с. 1202]. Комизм пьесы Хохвельдера ближе к сюрреалистической трактовке черного юмора: «Отсутствие веселья, трагический, почти философский концепт, отношение к реальности, способ существования под гнетом реальности, ...пессимизм, впечатление времени, вышедшего из пазов, абсурдность существования. Единственным порывом становится признание мира, в котором возможна такая бесчеловечная бойня, абсурдным. Словно человек, уставший плакать, рассмеялся» [3, с. 1202]. Это не простой смех, а дьявольский хохот от ужаса. Сюжет и форма – это сам по себе парадокс, нонсенс, полный жуткого по своей сути комизма. Счастливый финал – это тоже насмешка, горькая, страшная. Насмешка над тем обществом, в котором возможно существование подобных масок. Итак конфликт выходит за рамки сюжета, он реализуется на уровне «автор - изображаемое». Справедливость не торжествует в финале пьесы Хохвельдера. Осмеиваемая им социальная действительность слишком серьезна и слишком трагична, чтобы внушать оптимизм. Жанрообразующие слагаемые, как то: своеобразие комического, авторская позиция к изображаемому, сюжетостроение, хронотоп и тип конфликта, хотя и содержат традиционные элементы сатирической комедии, но видоизменяются соответственно тому, что речь идет не о просто вредном социальном явлении, а об абсолютном социальном Зле. Поэтому пьесу «Сборщик малины» можно назвать черной, дьявольской комедией, которая, возможно является одной из жанровых трансформаций, входящих в жанровое поле сатирической комедии.

Литература:

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика В 4 т. М,1969. – Т.2. 326 с. С.227; Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX-начала XXI века. М,2008 – 280 с.
2. Дубин С.Б. Черный юмор // Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001 – 1600 с.
3. Хохвельдер Ф. Пьесы. М., 1974. – 287с.

4. Hochwälder Fritz Im Wechsel der Zeit/Autobiographischen Skizzen und Essays. Graz, Wien, Köln, 1980. – 131 S.

I.S. Kiseleva

**TRANSFORMATION OF THE GENRE OF FRITZ HOCHWELDER'S
SATIRICAL COMEDY "THE RASPBERRY PICKER"**

Abstract: The structure of Fritz Hochwelder's play "The Raspberry Picker" was completely borrowed by the author from Gogol. The intrigue of Hochwelder's play is based on a mistake. The characters take one hero for another and, in the process of developing an action in the wrong direction, expose themselves. However, despite all the similarities, the works of Gogol and Hochwelder turned out to be different in genre. Despite the fact that Hochwelder's play has the form of a social satirical comedy, its genre, due to the peculiarities of comic and game principles, is defined as "black or diabolical comedy".

Keywords: comedy, black comedy, diabolical comedy, genre, comic, game, social satire.

Е.

А. Купцова⁹

УДК 82-293.1

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВАГНЕРОМ СРЕДНЕВЕКОВЫХ СКАЗАНИЙ

Аннотация: В статье ключевым является проблема трансформации Вагнером средневековых сказаний, которая рассматривается на примере карлика Альбериха, чья роль в произведении значительно шире, чем принято считать.

Ключевые слова: трансформация, средневековье, сказания, Вагнер, нибелунг, кольцо.

Тема обращения Р. Вагнера к прошлому часто затрагивалась в различных исследованиях. Так, Иващенко Т.С. посвятила данному вопросу диссертацию «Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера».

⁹ Научный руководитель – д.ф.н., профессор А.П. Склизкова.

Кроме того, Таштамирова Л.Ш. отмечает некоторые аналогии между тем, что писал Вагнер, и «сказкой Клингсора» из романа «Генрих фон Офтердинген» (1799) Ф. Новалиса. Аналогии выделяются следующие:

- Главные проблемы лежат вне временной плоскости: герои живут в условной действительности, в неопределенном времени.
- Центральный персонаж – ищущий, подвижный герой
- Концепция погрязшего в грехах мира, должно возродиться с помощью любви и поэзии через череду жертв и трагедий
- Процесс развития мира выражен триадой: бессознательно-хаотичная гармония, дисгармония исторического времени, соединение природы и духа в будущем золотом веке и т.д.

Как видно, все исследователи говорят о связи с романтизмом. С этим нельзя не согласиться – действительно, Вагнер наследник романтической традиции и в смысле обращения к средневековью, которое романтики считали золотым веком человечества, и в смысле того синтеза искусств, о чем неоднократно пишут и говорят романтики. Но важно отметить, что Вагнер, обращаясь к романтической традиции, в значительной степени ее переосмысливает. Такое переосмысление связано в первую очередь с музыкой. Известно, что романтики почитали музыку и в иерархии искусств ставили ее на первое место. Вагнер идет значительно дальше. Так, в своей работе «опера и драма» он пишет о музыке следующее:

«Музыка – женщина. Природа женщины – любовь, но любовь эта пассивная, отдающаяся всецело в зачатии. Женщина достигает полной индивидуальности только в тот момент, когда отдается... Настоящая женщина любит безусловно, потому что она должна любить» [2].

То есть художественное творчество есть область любви, в котором музыка – не что иное, как женское начало. Известно, что еще Гёте считал, что мир пропитан женским началом – отсюда появился его идеал вечной женственности, *Ewig-Weibliche*, разделяемый романтиками, считающими эту вечную женственность важным критерием. А Вагнер связывал это с музыкой.

Следует отметить, что, по мнению Вагнера, музыка не могла стать основой настоящего искусства, но именно она могла наполнить чувственной энергией поэзию, в результате соприкосновения которых рождалась мелодия.

«Искупительным любовным поцелуем мелодии поэт посвящается в глубокие, бесконечные тайны женской природы» [2] – и эта тайна кроется

в музыке. Через нее Вагнер показывает ту самую тайну любовного томления, поскольку, как наследник романтизма, так же видит в ней высшее из искусств.

Поэт должен быть «обвенчан со звуком» – именно тогда, по мнению Вагнера, присутствует «Родственная связь звуков, ряд которых ритмически оживляет мелодию стиха» [2]. И музыкант должен стремиться встать с поэтом лицом к лицу. Именно в этом случае в мелодии возникает «высшая точка выражения чувства – язык слов, – достигнуть которой необходимо поэту». Таким образом, музыкальная драма являет собой полное слияние музыки и поэзии, создаваемое в результате самой любви.

Это и есть тот самый синтез искусств, о котором так много писали и говорили романтики – один вид искусства плавно перетекает в другой, при этом подчиняясь единой цели. Главное здесь – цельность и гармония.

«... мелодия стиха становится связующим и объединяющим звеном между языком слов и языком звуков, потому что она произошла от брака поэзии с музыкой и является как бы олицетворением любви этих двух искусств. Вместе с тем она приобретает большее значение, чем стих в поэзии или абсолютная мелодия в музыке...» [2].

Отсюда напрашивается вывод, что главной темой «кольца нибелунга» является любовь. И связана эта тема в первую очередь с Альберихом, на образ которого крайне мало обращают внимание литературоведы: к произведению обращались А. Ф. Лосев, М. Залесская, Б.В. Левик и др., рассматривая заложенные в произведение смыслы, рассматривая систему персонажей, однако всегда именно образ нибелунга воспринимается как побочный и практически не рассматривается.

Уже из названия видно, что речь идет именно об одном нибелунге, карлике Альберихе. Это его кольцо, его счастье и несчастье одновременно, его радость и боль, наслаждение и мука. В связи с этим представляется интересным посмотреть на его прототипа в древних сказаниях.

Как известно, Андвари, карлик, обладающий сокровищами и волшебным кольцом, персонаж эпизодический, а история его клада не рассказывается ни в одной из эдд. По древнему сюжету он плавал в воде в облике щуки, когда Локи выловил его с помощью волшебной сети и, в обмен на свободу, потребовал у того выкуп золотом, необходимым ему, Одину и Хёниру, чтобы отплатить колдуну Хрейдмару за случайное убийство его сына. Андвари отдал все свои сокровища, но хотел оставить себе единственное волшебное кольцо, с помощью которого он мог бы

накопить новые богатства, однако Локи потребовал и его. Карлик был вынужден подчиниться, но, взбешенный, он проклял кольцо, чтобы отныне оно приносило смерть каждому, кто им владеет.

Вагнер, несомненно, ориентируется на это сказание, но находится в его отношении в изменившейся ситуации: на средневековые традиции накладываются традиции романтические. Поэтому в тетралогии вводится новый мотив, а именно то, что во имя возможности сковать кольцо необходимо отказаться от любви. Персонажем, что совершил это, является Альберих.

Важно, что в отличие от многих второстепенных персонажей, и в отличие от своего прототипа в скандинавском эпосе, карлик у Вагнера далеко не статичен – его дух переживает глубокие изменения на протяжении всего произведения. В то время, как Андвари был изначально коварен и нацелен на золото, у Вагнеровского Альбериха не было выбора. В тетралогии он скорее изначально несчастен.

Нибелунг появляется в «Золоте Рейна», когда выходит из черного омота и «с возрастающим удовольствием» [1] наблюдает за игрой русалок в воде, привлеченный радостью и красотой, царящей возле них. Он изначально находится во тьме, его фигура окружена мраком, но стремления Альбериха все равно обращены к свету и красоте, ради чего он даже готов «бросить подземную ночь» [1]. Он изначально желал любви и стремился получить ее от дев Рейна, однако из этого ничего не вышло: вместо теплых чувств, карлик столкнулся с издевательствами и насмешками. И Альберих был настолько искренен в своем стремлении, что до последнего не понимал, что русалки лишь шутят над ним. Узнав о золоте Рейна, о тайне, которую девы должны были хранить, но выдали, сколько по неосторожности, сколько не замечая в обиженном, желающем счастья и любви карлике хоть какую-то угрозу, Альберих приходит к выводу, который не озвучен прямо, но понимается подсознательно – если он не может добиться любви, он добьется власти. Тогда, украв золото, нибелунг отрекся от любви, ведь ничего другого ему, по сути, не оставалось, и устремился обратно во тьму, отныне безвозвратно заполнившую не только самого нибелунга, но и все пространство вокруг.

«Совсем внизу, из-под земли, раздается резкий насмешливый хохот Альбериха» [1] – все резко изменилось – там, где был осмеян нибелунг, теперь были осмеяны русалки, а там, где было место свету, теперь место

лишь тьме. Если в начале оперы он, хоть и окруженный мраком, стремился к добру и свету, то теперь, отвергнутый им, он устремился к злу.

Сковав перстень, Альберих упивается своим могуществом, обратив в рабов собратьев, упивается так, как мог бы упиваться любовью, так и не полученной и отныне уже недоступной. И он искренне верил в свою нерушимую мощь – единственное, что у него было помимо золота. В диалоге с Вотаном и Логе прослеживается, что им движет не только тяга к стяжательству и власти, но и отчетливо прослеживаемая обида и желание отомстить. Он отрекся от любви, и желает, чтобы теперь она была недоступна и остальным. В этом отчетливо видно то, что при всем своем ныне обретенном могуществе, Альберих завидует тем, кому любовь доступна, и ненавидит это чувство, недоступное ему теперь.

Его мифологическим прототипом, Андвари, действовала исключительная ярость, вызванная лишением кольца. Он проклял его из исключительной злости, что делает Вагнеровского Альбериха более глубоким и трагичным героем – у него было отчаяние и целый спектр абсолютно разных чувств на протяжении всего произведения.

Мелетинский Е.М. в своей работе «скандинавская эпическая поэзия» отмечал, что через проклятие Андвари вводится мотив проклятого золота, который характерен для эддической поэзии: «Мотив этот не только связан с древнескандинавской фаталистической концепцией, но, возможно, служит образным выражением тех сил, которые в «эпоху викингов» разъедали патриархальное общество» [5].

В это время у Вагнера иные акценты: его Альберих не знает любви, но знает власть, которая дает ему почувствовать себя важным и значимым, лишившись которой он вновь вернулся бы в свое изначальное состояние, где было одно отвержение. Разумеется, кольцо для него дороже всего, даже жизни, с которой он уже готов расстаться во имя кольца – лучше так, чем свобода без власти. Альберих прямо говорит, что сковал кольцо «...гонимый бедой, истомленный гневом...» [1], что лишь подтверждает то, что он украл клад не по доброй воле, а в силу обстоятельств и сильной обиды. Пребывая в том же перевозданном безумии и бешенстве, он проклиная кольцо – отныне оно будет приносить несчастье всем своим владельцам. Оно не только добыто проклятием любви, но и проклято страданием того, кто проклял любовь.

В схожих душевных терзаниях Альбериха есть свои причины – отвергнутый, он крадет клад и кует кольцо, ведомый злостью и горечью,

лишаясь любви. Здесь же, обманутый, он лишается кольца, а, значит, лишается и власти, ради которой и отказался в самом начале от светлого чувства. Однако интересно то, что Логе, в ответ на услышанное проклятие нибелунга, называет его не иначе, чем «криком любви» [1].

Следующее появление Альбериха происходит в третьей части тетралогии – в «Зигфриде». Он появляется, «мрачно стерегущий под утёсами» [1] пещеру Фафнира, в ожидании, когда увидит дракона убитым. В начале «кольца нибелунгов» Альберих был активным субъектом – он не только действовал самостоятельно, но и был поглощен стремлениями и планами. Здесь – он не действует, лишь выжидает смерти Фафнира, и окончательно перестает действовать в «гибели богов», когда просит Хагена забрать для него кольцо самому. У Альбериха словно нет никаких стремлений, кроме кольца. Интересно и то, что сам нибелунг оказывается здесь приблизительно в той же обстановке, что и в «золоте Рейна» – он не силен и не могуществен, он находится во тьме («мрачно стерегущий»), но так же выходит из своих пещер наружу. Однако принципиальное отличие здесь в том, что отказавшись от любви во имя власти, нибелунг подсознательно все еще хочет любви.

Лобанова, в своей работе «миф и бессознательное в эстетике Вагнера» отмечает, что «влияние интуиций Вагнера на психоанализ и аналитическую психологию отмечается в литературе постоянно» [4]. Она ссылается на Р. Донингтона, который давал интерпретацию «кольца нибелунга» в духе фрейдовской и юнговской школ.

Здесь интересно, что автор связывает золото со светом, а, следовательно, с сознательным в психике, с «я». Золотом обладают русалки, архетип женщины. Таким образом, давая ответ на вопрос «почему Альберих интересуется золотом», Донингтон говорит:

«Если золото рейнских русалок в своей основе вытесняет либидо, которое может быть доведено до слоя сознательного только после того, как свет сознательного коснется его, и которое станет действенным средством только после того, как из него будет выковано кольцо, как ему сознательно будет придана форма, – интерес Альбериха объясним, а заодно и наш интерес» [4].

Это отмечала и Иващенко: «Композитор своим творчеством не только доказал огромную значимость мифа для современной ему культуры, но и воплотил нерасторжимую связь бессознательного и

мифического, предопределив психоаналитические подходы к осмыслению произведения искусства» [3].

И действительно: Вагнер разделял многие убеждения немецких романтиков, а именно в эпоху романтизма появился интерес к «ночной стороне души» – к глубинным, потаенным и бессознательным свойствам сознания. И в «кольце нибелунга», у Альбериха, она связана с любовью. Он сам не знает что это, но бессознательно томится по этому неведанному чувству. В подтверждение этой гипотезы можно вспомнить, что для Вагнера именно любовь является движущей силой как жизни, так и музыки, которая, в свою очередь, как указывалось выше, является женщиной.

Именно поэтому стремление Альбериха к власти является лишь внешним, поверхностным мотивом. На самом деле, нибелунг не сколько хочет власти, сколько бессознательно хочет любви и неосознанно стремится к ней. Именно она для него первостепенна. И кольцо, несмотря ни на что, наполнено этой любовью и томлением, этим неведомым и бессознательным – тем, что так свойственно романтикам, чьим прямым наследником являлся Вагнер. Этот мотив выходит непосредственно из того, что сама музыка для композитора является женщиной. Поэтому Альберих лишь думает, что стремится к кольцу, как к символу власти. На самом деле в глубине души он стремится к кольцу, как к символу любви.

Чтобы убедиться в данной гипотезе, достаточно вспомнить, что изначально кольцо вышло из природы, которая представляет собой свет, гармонию и, как ни парадоксально, саму любовь. И для ведущих персонажей кольцо так же является именно символом любви, а не власти – Зигфрид оставляет его Брунгильде в залог верности и теплых чувств.

И Альберих хочет это кольцо, наполненное теми чувствами, которых ему не хватает, но может только ждать и томиться по неведанному. Именно поэтому он бездействует – ему больше ничего не остается. Он хотел отомстить девам Рейна за то, что они его осмеяли, но поводов для мести Зигфриду и Брунгильде у него нет. Потому все происходящее – не сколько месть, сколько желание обладать – не властью, любовью. Пусть похищенной, пусть насильно взятой, но именно любовью.

Да, как и в «золоте Рейна» здесь Альберих свободен, но он остается по-прежнему несчастным, потому что свободен он именно от любви, без которой нет жизни. И чем больше Альберих пытается от нее отречься, тем больше она им овладевает.

Интересно, что в финале произведения в живых остаются лишь девы Рейна и Альберих, сказочные, вселенские существа – они воплощают любовь. Русалки по сути своей близки к природе и тому первозданному, что было в мире изначально, до мрака. К ним вернулось кольцо – вернулась любовь. Альберих же по-прежнему мечтает о любви и продолжит мечтать, потому что мир проникнут томлением по любви, светом, яркостью и красотой, а он остался жив в этом мире.

Таким образом, как отмечала Таштамирова, развитие мира у Вагнера, подобно «сказке Клингсора», представляет собой триаду:

- «1) бессознательно-хаотическая гармония;
- 2) дисгармония исторического времени;
- 3) соединение природы и духа в будущем золотом веке» [7].

В результате этого сюжет тетралогии имеет направление «от хаоса к свету»: события прошлого в «Золоте Рейна», которые являются причиной дисгармонии настоящего. Параллельно эти события разворачиваются в настоящем времени, демонстрируя «картину первобытной гармонии». Действие начинается в золотом веке, показывается потеря и отход от первоначальной гармонии, а затем сюжет разворачивается в направлении обретения счастливого будущего, поскольку мир, утонувший в грехах, «должен возродиться с помощью любви и поэзии, через череду жертв и трагедий» [7].

Литература:

1. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://djvu.online/file/cXS0tcGCQweI2?ysclid=lo1zh19j7s194767691>, свободный. Яз.рус. (дата обращения: 01.10.2023).
2. Вагнер Р. Опера и драма [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vagner-rihard/izbrannie-raboti/8?ysclid=li251tred388460616>, свободный. Яз.рус. (дата обращения: 01.10.2023).
3. Иващенко Т.С. Мифологическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Вагнера [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/mifopoeticheskaya-interpretatsiya-kultury-srednevekovoi-evropy-v-tvorchestve-rikharda-vagner?ysclid=lo1wlnol6a723584921>, свободный. Яз.рус. (дата обращения: 01.10.2023).

4. Лобанова М.Н. Миф и бессознательное в эстетике Р. Вагнера [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-bessoznatelnoe-v-estetike-r-vagnera/viewer>, свободный. Яз.рус. (дата обращения: 20.09.2023).
5. Мелетинский Е.М. Скандинавская эпическая поэзия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://svr-lit.ru/svr-lit/vsemirnaya-literatura/skandinavskaya-epicheskaya-poeziya.htm>, свободный. Яз.рус.
6. Старшая эдда [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://norroen.info/src/edda/>, свободный. Яз.рус. (дата обращения: 20.09.2023).
7. Таштамирова Л.Ш Влияние мифотворчества Ф. Новалиса на творчество Р. Вагнера. Сравнительный анализ произведений [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-mifotvorchestva-f-novalisa-na-tvorchestvo-r-vagnera-sravnitelnyu-analiz-proizvedeniya/viewer>, свободный. Яз.рус. (дата обращения: 20.09.2023).

Е.А. Kuptsova

WAGNER'S TRANSFORMATION OF MEDIEVAL TALES

Abstract: The key problem in the article is Wagner's transformation of medieval tales, which is considered on the example of the dwarf Alberich, whose role in the work is much broader than is commonly believed.

Keywords: transformation, the Middle Ages, legends, Wagner, the nibelung, the ring.

А. П. Смирнова

УДК 821.111

ЛЮБОВЬ СВОБОДНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕСВОБОДНАЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Т. ГАРДИ И Д. Г. ЛОУРЕНСА)

Аннотация: Статья посвящена компаративистскому анализу темы любви свободной и любви несвободной в произведениях английских писателей Т.Гарди и Д.Г. Лоуренса. В работе показано, как герои романов из-за особых исторических условий испытывают закрепощенность в раскрытии собственных чувств, что является источником всех трагических последствий в их жизнях. В то же время они стремятся освободить свое чувство и себя самих, вырвавшись за рамки общественных условностей для достижения счастья.

Ключевые слова: любовь свободная, любовь несвободная, компаративистика, исторический контекст, социальные условия, своевольная любовь, платоническая любовь, импульс жизни.

В современном литературоведении одним из важнейших методов исследования становится сравнительный и сопоставительный анализ, получивший название «компаративистика». Сущность этого метода заключается в поиске и выявлении сходных и отличительных черт, а также изучении общих закономерностей развития литературы. Поднимая тему любви в произведениях английских писателей Томаса Гарди (1840-1928) и Дэвида Герберта Лоуренса (1885-1930), невозможно не обратиться именно к компаративистскому методу исследования. М. М. Бахтин писал, что *«текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»*[1], и именно поэтому данная работа направлена на поиск и анализ тех самых «точек» соприкосновения романов «Тесс из рода д'Эрбервиллей» (1991) и «Любовник леди Чаттерлей» (1928).

Исследуя эту актуальную тему, невозможно не обратиться к труду одного из значительных фигур современного компаративистского литературоведения И.О.Шайтанова «Компаративистика и/или поэтика», где исследователь уточняет основные аспекты для сравнения текстов. Так, важным становится *исторический контекст, культурный контекст, жанр и форма, тематика и проблематика, поэтика и стиль и интертекстуальность*. В работе, в рамках статьи, представлены лишь два аспекта – исторический контекст и аспект тематики и проблематики [6].

Основанием для сравнения становится тот факт, что Д.Г.Лоуренс выделяет Томаса Гарди среди романистов XIX века, называя остальных романистов *«выдохшимися»*. Стоит отметить, что характер героев-реалистических романов Лоуренс считал *«сухим, старым и мертвым»*, герои его романов должны обладать *«текучим, изменчивым»* характером, потому что именно эта гибкость способна передать всё своеобразие душевной жизни человека. (из письма к Э.Гарнетту от 5.07.1914г.) и именно в романах Гарди, в его героях писатель видит тот самый *«жизненный импульс»* и полноту этой самой жизни. Немаловажным является и тот факт, что Лоуренс противопоставляет Томасу Гарди Джона Голсуорси на том основании, что герои последнего – искусственны, не

являются живыми: «Форсайты – «существа социальные», – утверждает Лоуренс, т.к. деньги заменяют им жизнь и ограждают от нее. Этот факт становится серьезным основанием для рассмотрения романов Гарди и Лоуренса согласно методу компаративистики [3].

И одной из ключевых тем творчества писателей становится тема любви свободной и любви несвободной. В книге «Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии» доктор философских наук Ю.Н.Давыдов приводит свое определение любви: «любовь - это не просто чувство, но и действие, направленное на благо другого человека». Однако, любовь может быть разной и иметь разные формы, о чем писали еще античные философы, классифицирую любовь на следующие разряды: Агапе (бескорыстная любовь), Филия (дружеская любовь), Стома (семейная любовь), Филия-эротика (женская любовь), Платоническая любовь. Давыдов идет несколько дальше и разрабатывает свою собственную концепцию любви. Так, любовь может быть платоническая, романтическая, христианская, своевольная и философская - и каждая из них обладает собственными особенностями. Невозможно не учитывать тот факт, что философ прекрасно знал античную концепцию и на ее основании создает свою собственную, что является немаловажным для рассмотрения романов Гарди и Лоуренса именно через призму концепции Ю.Н. Давыдова [2].

Обращаясь к теме понимания любви стоит идти вслед за Игорем Олеговичем Шайтановым, считавшим, что одним из важнейших аспектов исследования текстов является *исторический контекст*. И иногда именно он является ключевым при сравнении произведений писателей одной эпохи и практически одного времени. Исторический контекст подразумевает под собой те социальные, политические и культурные условия, в которых текст был создан, и именно эти самые условия оказывают мощнейшее влияние на понимание любви.

Томас Гарди пишет свой роман «Тесс из рода д'Эрбервиллей» в период социальной и политической нестабильности (1891-1892). Именно в это время принято считать началом промышленной революции в Англии, когда люди переезжали из дорогой сердцу писателя сельской местности в города, отрекаясь от земли в пользу заводов и машин, губительных для человечества, по мнению Гарди. Острые социальные темы волнуют писателя. В своем романе он описывает юную девушку, которая сталкивается с серьезными проблемами из-за социального положения и

жесткой ортодоксальности религии, которая, в свою очередь, ограничивает свободу любви.

Любовь между Энжелом и Тесс не стоит считать романтической. Она более походит на платоническую. Как пишет Давыдов: *«Платоническая любовь – это идеал чистой и бескорыстной любви, который может быть достигнут только через самосовершенствование»* [2]. Казалось бы, нет ничего свободнее и прекраснее такой любви, но не стоит забывать о том историческом контексте, в котором разворачиваются события романа. Свободу ограничивают общественные предрассудки, в которых вырос Энжел и религиозные запреты. Тесс в отношениях с Энжелом также чувствует несвободу: ей приходится скрывать свое прошлое. Таким образом, тема свободы и несвободы в любви в романе «Тесс из рода д'Эрбервиллей» отражает сложные социальные и моральные аспекты отношений и подчёркивает бескомпромиссное воздействие общества на человеческие чувства и решения [5]. И в то же время наряду с платонической любовью между героями Энжел испытывает к Тесс и *своевольную любовь*. Под своеволием Давыдов подразумевает свободу выбора, ведущую к нарушению законов и норм. Энжел испытывает сильное чувство к Тесс, и именно оно становится тем самым *«импульсом жизни»*, заставляющим героя уже в конце романа восстать против общественной морали того времени. И Тесс также пропитывается этим чувством чрезмерной свободы любви: она решается на убийство своего покровителя Алека.

Как может показаться, именно это восхищает Лоуренса: живость характера и всецелое погружение в свободу чувств демонстрируют ту самую энергию, важную для создания *«живых»* образов героев. Свой роман «Любовник леди Чаттерлей» Лоуренс также всецело посвящает теме свободной и несвободной любви. Любовь между Констанс и Оливером очень важна в качестве предмета исследования глубоких эмоциональных связей, способных преодолеть социальные барьеры. Герои испытывают прагматическую любовь, несмотря на разницу в положении и социальном статусе, что и становится важным для самого Лоуренса: сила человеческих чувств способна преодолеть те самые внешние обстоятельства, которых, к примеру, сначала пугается Энжел Клэр и Тесс у Томаса Гарди.

В романе «Любовник Леди Чаттерлей» тема свободной и несвободной любви полностью пронизывает сюжет, подчеркивая противоречия и вызовы, стоящие перед главными персонажами. Леди

Чаттерлей ощущает несвободу, ограниченность и узость в своем браке из-за отсутствия эмоциональной и физической близости. Именно ее стремление найти тот самый «живительный глоток свободы» и приводит ее к Оливеру, независимому от социума. Ее отношения с Оливером символизируют свободу, страсть и возможность освобождения от общественных ограничений. Эта свободная любовь представляет собой дерзкое восприятие индивидуальности и желания, выходящих за рамки социальных норм. Вместе с тем, она сталкивается с трудностями и противостоит нормам общества, что подчеркивает сложность свободы в любви и одновременное своеволие, являющееся толчком и заставляющее стремиться к этой самой любви[4].

Таким образом, компаративистский метод исследования романов Томаса Гарди и Дэвида Герберта Лоуренса позволяет говорить о том, что в рамках существующих исторических условий перед писателями очень остро стояла тема настоящей свободы чувств, которую они показывают по-особенному. Герои их произведений в рамках определенных обстоятельств готовы бороться за эту самую свободу в проявлении своего эмоционального и психофизического состояния. Готовые пойти на любые жертвы ради «живительного импульса» и энергии, они также не сразу понимают всю ценность своего чувства из-за той самой несвободы, в которой они жили всю жизнь.

Литература:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] : [сб. избр. тр.] / [Прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова]. - Москва : Искусство, 1979. – 423 с.
2. Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия : проблемы нравственной философии / Ю. Давыдов. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва : Молодая гвардия, 1989. – 317 с.
3. Дудова Л.В., Михальская Н., Трыков В.П. Модернизм в русской литературе. [Электронный ресурс] – URL - <https://vhjl.ru/rasskazy-lourens-dudova-l-v-mihalskaya-n-trykov-v-p-modernizm-v-zarubezhnoi.html> (Дата обращения: 30.09.2023).
4. Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерлей : [Роман] / Д. Лоренс; Авториз. пер. с англ. Т. Лещенко. - Ростов н/Д : Мапреконт, 1993. - 332 с.
5. Харди Т. Тэсс из рода Д'Эрбервиллей : [роман] / Томас Гарди ; [пер. с англ. А. Кривцовой]. - Москва : Ридерз Дайджест, 2008. – 350 с.

6. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика [Текст] : английские сюжеты глазами исторической поэтики / Игорь Шайтанов ; [Российский гос. гуманитарный ун-т]. - Москва : РГГУ, 2010. – 655 с.

A.P. Smirnova

Abstract: The article is devoted to a comparative analysis of the theme of free love and unfree love in the works of English writers T. Hardy and D.G. Lawrence. The work shows how the heroes of the novels, due to special historical conditions, experience a bondage in revealing their own feelings, which is the source of all the tragic consequences in their lives. At the same time, they strive to liberate their feelings and themselves, breaking out of the framework of social conventions to achieve happiness.

Keywords: free love, unfree love, comparative studies, historical context, social conditions, self-willed love, platonic love, impulse of life.

Ю.Л. Цветков

УДК 821.511.141

ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ И ЖИВОПИСЬ АНГЛИЙСКИХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Аннотация. Доказано, что раннее поэтическое творчество известного австрийского драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874-1929) имело интермедиаальный характер. Знаток современного европейского искусства импрессионизма и символизма, Гофмансталь рассматривал живописные полотна А. Бёклина, Дж. Уистлера и английских прерафаэлитов Э. Бёрн-Джонса и Дж. Э. Милле важным источником стихотворных пьес, создавая яркие экфрасисы, органично вписывающиеся в персонажные коллизии и характеристики действующих лиц (драма «Женщина в окне», 1897).

Ключевые слова: венский модерн, интермедиаальность, английские прерафаэлиты, символизм, эстетизм, стихотворная драма, экфрасис, драма «Женщина в окне», Гуго фон Гофмансталь.

В тезаурус начинающего поэта-символиста и драматурга Гуго фон Гофмансталя широко входили современная литература, живопись и музыка. Талант Гофмансталя, сына директора венского банка, подобно Джону Китсу и Артюру Рембо, проявился очень рано. Первые

стихотворные драмы «Вчера» (1891) и «Смерть Тициана» (1892) были написаны учеником Венской гимназии и стали европейски известными пьесами. Юный поэт ясно осознавал индивидуальные творческие способности визуального преобразования мира, а «музыка стиха» была акустической областью его поэтического самосовершенствования. Гофмансталь не раз писал о продуктивном процессе «транспонирования», т. е. интермедиального преобразования сюжетов и образов живописных полотен в поэтические экфрасисы, а также осуществлял ритмическую расстановку акцентов, создавая «музыку стиха». Современная европейская живопись импрессионизма и символизма активно использовалась Гофмансталем как источник образных и сюжетных заимствований. В течение всей жизни он подчёркивал специфическую черту своего поэтического дара – ведущую роль *визуального* момента при создании лирики. Героями многих стихотворений и драм молодого Гофмансталя являлись поэты и художники. Живописное начало было необходимо им для «освобождения» заключённой «энергии» лирического настроения [5, с. 260].

Следует отметить увлечение Гофмансталя французскими импрессионистами, творчеством швейцарского художника Арнольда Бёклина (1827-1901), англо-американского художника Джеймса Уистлера (1834-1903) и, что наиболее значимо, – английских прерафаэлитов: Эдварда Бёрн-Джонса (1833-1898) и Джона Эверетта Милле (1829-1896). Первая статья Гофмансталя была посвящена музеям Вены. Автор справедливо указал на отставание культурной жизни в столице Австро-Венгрии от других европейских метрополий. На молодого Гофмансталя оказала сильное впечатление Международная выставка в Мюнхене (1893). На ней были представлены полотна Арнольда Бёклина: «Романтик и неоклассик одновременно, он сохранил эту главную черту искусства XVIII-XIX столетий – восприятие современности сквозь призму классического наследия. Бёклин вновь ищет синтез возвышенного идеала и натуральных наблюдений, воскрешая классическую традицию» [4, с. 4].

Гофмансталь увидел импрессионистическое начало в бёклиновских полотнах: «Здесь были картины Бёклина, погруженные в сон, языческие, как гимны Орфея ... здесь был пронзительный полдень со звонким горячим воздухом, игривым светом ... и были завораживающие вечерние сумерки, с коричневатыми тихими прудами, на которые падали беззвучные черные тени, с тихим влажным воздухом, просвечивающим словно сказочная

эмаль. Здесь были мосты в тумане, луга в утреннем аромате, сады в дымке...» [12, S. 525].

Картины Бёклина были для Гофманстала, как он писал в «Прологе к “Смерти Тициана”» (1901), посвящённом памяти А. Бёклина, «пищей его души» или «любимым другом его души» [10, S. 263]. Иным примером может считаться сцена из прозаической «Истории принцев Амджада и Асада» (1895). Она воссоздаёт одно из полотен швейцарского художника: «Изобразить это в бёклиновской атмосфере. Летний вечер; купание на охоте. Святость тел и обволакивающий воздух текущей воды» [11, S. 44]. Символистский принцип взаимодействия искусств Гофмансталь воспринимал в духе «алхимического действия» французского поэта-символиста Артюра Рембо (1854-1891), представившего в сонете «Гласные» (1872) новый поэтический язык «ассоциативно-иносказательного «ясновидения» [3, с. 252], который стал поэтическим манифестом европейского символизма.

На венского поэта значительно повлияли идеи живописца Джеймса Уистлера и его книга «Изящное искусство создавать себе врагов» (1890). Уистлер, получивший начальное и среднее образование в России, давал полотнам «цветомузыкальные» названия: «симфонии», «ноктюрны» и «аранжировки»: «В природе есть краски и формы всех картин, как в клавиатуре – ноты всех музыкальных произведений. Признание художника состоит в том, чтобы выбрать и умело соединить эти элементы, – так композитор подбирает ноты и создаёт созвучия, благодаря чему из хаоса звуков рождается возвышенная гармония» [Цит. по: 8, с. 61].

Гофмансталь восхищался творчеством английских прерафаэлитов и написал о них статью (1894). Как известно, в 1848 г. семь молодых английских художников основали «Братство прерафаэлитов», обратившись к искусству «до Рафаэля». Их эстетическим идеалом была поздняя готика (аллегоризм, символический подтекст, религиозная этика) и раннее итальянское Возрождение (Ф. Липпи, фра Анжелико и С. Боттичелли). Движение прерафаэлитов было проявлением позднего романтизма в Англии: «Но романтизм прерафаэлитов был не живописного, а литературного толка. Не случайно “Братство прерафаэлитов” возникло в первую очередь как литературно-художественное направление» [1, с. 431]. Прерафаэлиты смело сопрягали натурное и условное, создавая полуреальный и полуфантастический мир, полный узоров и орнаментов:

«Доминанта орнаментального начала в картине является признаком надвигающегося модерна» [2, с. 83].

Гофмансталь видел в живописи прерафаэлитов «утончённую и остроумную живопись». В ней он находил «элемент нашей, т. е. венской культуры» и «глубокие связи с жизнью души» [13, S. 386], что прямо корреспондировалось с его представлением о стихотворениях, которые «изображали душевные состояния» [Ibid: 380]. Английских прерафаэлитов Гофмансталь называл «любопытным типом рисующих поэтов» [13, S. 536]. Он обратил внимание на портретную живопись основателя братства Данте Габриэля Россетти (1828-1882) и видел в женских портретах идеальное воплощение чувственной женской красоты. Моделями Россетти были его возлюбленные Элизабет Сиддел и Джейн Моррис, запечатлённые в образах Мадонны, Невесты, Дамы печали, Беатриче, Лауры и др. [6, с. 28-35].

Эдвард Бёрн-Джонс отличался от других членов братства изображением средневековых легенд («Рыцарь и шиповник», 1869), древнегреческих мифов о Пигмалионе, Персее, Горгоне и Медузе «Зловещая голова» (1887), а также исторических сюжетов. Гофмансталь подробно останавливается на одном из них – «Короле Кофетуа и девушке-нищенке» (1884). В основу полотна положена средневековая баллада в стихотворном переложении английского поэта Альфреда Теннисона (1809-1892): король искал целомудренную жену и полюбил скромную девушку: «Девушку-нищенку, олицетворяющую собой добродетельность, художник словно возвёл на престол, а король сидит перед ней, застыв в восхищении. В руке девушки анемоны, символизирующие скорбь и печаль, – нищенка стала королевой, но так и осталась презираемой придворными» [7, с. 33].

Наибольшее внимание Гофмансталь уделил активному участнику движения Джону Эверетту Милле. В драме «Женщина в окне» Гофмансталя финальный монолог мадонны Дианоры представляет собой экфрасис, созданный на основе картины Милле «Лоренцо и Изабелла» (1849). Изображённая Милле история основана на сюжете поэмы Джона Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом» (1818), который, в свою очередь, заимствован из «Декамерона» Дж. Боккаччо. Китс повествует о трагической любви Изабеллы и Лоренцо. Богатые братья Изабеллы, узнав о её тайной любви к бедному юноше Лоренцо, убивают его. Изабелла остаётся навсегда верной своей любви. Она тайком переносит голову любимого в сад и прячет её там. Братья, раскрыв тайну Изабеллы, крадут

из сада горшок с базиликом, где спрятана голова Лоренцо, и бегут из Флоренции [14, S. 64-65].

Милле изобразил предысторию трагического конфликта, когда один из жестоких братьев Изабеллы пинает её собаку (это животное традиционно считается символом верности). Гофмансталь в экфрасисе также противопоставляет мадонну Дианору, ждущую своего любовника, жестокому мужу. Гофмансталь в деталях и психологически точно воспроизводит напряжённую атмосферу застолья и предвестие трагической гибели Дианоры. Удивительно точными переданы не только движения и жесты изображённых персонажей на картине, но и мимика, и движение взглядов. Следует отметить, что начальный монолог Дианоры о её бесстрашии пройти по краю каменной ограды и, возможно, упасть в поток воды, вызывает ассоциации читателя с известным полотном Милле «Офелия» (1852).

Милле избрал шекспировскую тему смерти Офелии из четвёртого акта трагедии «Гамлет, принц датский» (1601), которая восходит к старинной легенде об Амледе (Гамлете) из хроники «Деяния данов» датского историка Саксона Грамматика (12 век). Офелия, изображённая Милле с венком на голове, находится в потоке воды в окружении орнамента из плывущих цветов, которые являются значимыми символами эпохи: цветок рядом – шахматный рьячик – символ траура, мак в руке – символ смерти, цветы незабудки говорят сами за себя. Милле натуралистически изобразил берег и растительность на нём, а Офелии придал черты Элизабет Сиддел [9, S. 62-63].

Таким образом, полотна английских прерафаэлитов своим изобразительным рядом участвовали в творческом процессе молодого поэта. Визуальная аллюзивность сознания Гофмансталя была удивительно продуктивной в создании поэтических экфрасисов. Избирательность венского поэта определялась как богатством и тонкостью художественных впечатлений, так и настоящей символистской потребностью преобразовывать визуальное в словесное.

Литература:

1. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб.: Кольна, 1995. - 672 с.
2. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. - 343 с.

3. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. - 308 с.
4. Федотова Е. Арнольд Бёклин. М.: Белый город, 2001. - 48 с.
5. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. - 432 с.
6. Швингльхурст Э. Прерафаэлиты. Любляна; М.: Спика, 1995. - 79 с.
7. Шестимиров А. Бёрн-Джонс. М.: Белый город, 2008. - 48 с.
8. Энциклопедия импрессионизма / под ред. М. Серюля и А. Серюль. М.: Республика, 2005. - 295 с.
9. Barringer T. Die Präraffaeliten: wie sie malten, wie sie dachten, wie sie lebten. Köln: DuMont, 1998. - 176 S.
10. Hofmannsthal, Hugo von. Gedichte. Dramen I. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. - 652 S.
11. Hofmannsthal, Hugo von. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. - 694 S.
12. Hofmannsthal, Hugo von. Reden und Aufsätze I. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. - 688 S.
13. Hofmannsthal, Hugo von. Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. - 662 S.
14. Metken G. Die Präraffaeliten: Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert. Köln: DuMont, 1974. - 208 S.

YU.L. Tsvetkov

HUGO VON HOFMANNSTHAL AND PAINTING OF THE ENGLISH PRE-RAPHAELITES

Abstract. It is proved that the early poetic work of the famous Austrian playwright Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) had an intermediate character.

A connoisseur of modern European impressionism and symbolism art, Hofmannsthal considered the paintings of A. Böcklin, J. Whistler and the English pre-Raphaelites E. Burne-Jones and J. E. Millais an important source of poetic plays, creating vivid ecphrasies that organically fit into the character collisions and characteristics of the actors (the drama "The Woman in the Window", 1897).

Keywords: Viennese modernism, intermediality, English pre-Raphaelites, symbolism, aestheticism, poetic drama, ecphrasis, drama "The Woman in the window", Hugo von Hofmannsthal.

**ПЕРСИДСКАЯ МИНИАТЮРА В ПОЭТИКЕ РОМАНА О. ПАМУКА
«ИМЯ МНЕ – КРАСНЫЙ»**

Аннотация. В постмодернистском романе Орхана Памука центральным образом является персидская книжная миниатюра, вызвавшая подражание османских художников. Противопоставленная европейскому портрету и воспринимающаяся как относительно возможная в условиях запрета в исламской культуре на изображения, она становится ключом к постижению смысла жизни героев романа, ищущих собственный стиль. Соединение в тексте двух равноправных начал: живописного и словесного – прием, позволяющий автору показать смешанное отношение в османо-турецком мире к изобразительному искусству, утверждающий мысль о том, что любая традиция неизбежно нарушается, как это происходило даже в персидской миниатюре.

Ключевые слова. Персидская миниатюра, Бехзад, мастер Осман, «Шахнаме», «Хосров и Ширин, европейский портрет, повторение, условность, слепота, зрячесть.

На протяжении повествования герои, жители средневекового Стамбула, уподобляются персонажам иллюстраций к «Хосрову и Ширин» Низами, «Шахнаме» Фирдоуси, «Дивану» Хафиза, «Бустану» и «Гулистану» Саади и др. Образ персидской миниатюры концентрически связывает судьбы героев произведения.

Об историческом времени романа становится известно благодаря упоминаниям о политических связях «нашего султана» с шахом Аббасом, владыкой Индии Акбаром [4, с.36], о гератских, тебризских, ширазских миниатюрах тридцатилетней давности, о стамбульском мастере Османе – так создается картина эпохи расцвета османской книжной миниатюры в XVI веке.

Живопись в исламе – искусство маргинальное, на протяжении веков остающееся запретным, несмотря на факт существования персидского (шиитского) искусства, целый ряд памятников османской миниатюры. Это искусство «вопреки», «частные памятники, предназначенные для ограниченного использования и наслаждения» [3, с.117]. Хотя читатель

сочувствует художникам, мечтающим о свободе творчества, он понимает, что художник в глазах шейхов и кадиев – безбожник. Его «вечное чувство вины убива<ет> мечту и воображение» [4, с. 225], хотя и подпитывает их. Дилемма заключается даже не в том, что, «примени ислам, даже с видоизменениями, термины более старой и развитой культуры, он потерял бы свою уникальность» [3, с. 125], а в возможности художника, «сам<ому> себе не отда<ющему> в этом отчет, сделать безбожный рисунок» [4, с. 216]. Книга, которая создается в романе под покровительством Эниште, предназначена для хранения в сокровищнице султана, и главным рисунком в ней должен стать портрет султана в европейском стиле.

Рисунок в исламском изобразительном искусстве не существует без рассказа, но у иранцев он приобретает характер самодостаточного, демонстрирует «приход доминанты Иконосферы» [6, с.32]: рама перестает быть явственно выраженной границей между словесностью и изобразительностью, а пейзаж включается в событийную реальность миниатюры. Не случайно герои романа мыслят с помощью образов не столько из литературных текстов, сколько из красочных иллюстраций к ним; они размышляют о возможности обособления рисунка от книги. Главный герой Кара сожалеет, что не имеет реалистичного портрета возлюбленной, а художники из мастерской Османа, не порывая с традицией, во многом дерзновенно рисуют для книги султана существ и предметы, которые можно созерцать непосредственно, – собаку, дерево, монету.

На протяжении романа знакомство персонажей с персидской миниатюрой будет определять это двойственное отношение к необходимости рисовать по утвержденным канонам полуофициальной исламской живописи и к возможности создавать реалистичные полотна в духе венецианцев.

Главные герои видят мир сквозь призму книжной иллюстрации – читатель, с которым они напрямую ведут диалог, зачастую воспринимает их как персонажей иллюстрации: позирующих, преображающихся в ярких одеждах, явственно подражающих героям Бехзада или других известных мастеров. Красавица Шекюре, собираясь на свидание, примеряет светло-зеленый бешмет, небесно-голубую ферадже, а идет в жилете из красного сукна, фиолетовой рубашке, красной ферадже. Эти детали женского наряда, данные интенсивно ярко, как и в тебризской живописи, развитой наследниками живописной школы Бехзада, «приобретают ... особую

праздничность» [1, с.69], но отчасти, как тебризские рисунки, «теряющие великую силу гератского искусства» [1, с.70], не позволяют сосредоточить средства художественной выразительности на отображении человека, что удивительным образом объясняется еще и тем, что перед нами роман-игра, постмодернистский текст.

Герои, как и персонажи персидских миниатюр, не имеют прорисованных портретных черт и были бы образами лубочными, если бы не отличались оригинальным стилем мышления и страстной любовью к жизни. Страдающие, утонченные, они похожи на персонажей Бехзада. Портрет в тексте есть только у Кара: «он высокий, худой и красивый. Широкий лоб, глаза как миндаль, но тонкий, но крепкий. <...> Когда он встает, производит впечатление человека сильного; осанка прямая, плечи широкие – но не как у носильщика [4, с.188].

Слова главы мастерской Эниште «отлично знаю его достоинства, как художника, но совсем не знаю, что он за человек» [4, с. 224], сказанные про стоящего неподалеку убийцу, можно применить к каждому художнику – герою романа, не имеющему индивидуальных черт и размышляющему о степени его одаренности и присущем ему стиле.

О том, насколько прочно вошли в жизнь героев образы персидской миниатюры, свидетельствуют мысли персонажей, чувства, поведение. Так, Убийцу Зейтина с мастером заставок Зарифом связывала дружба, зародившаяся двадцать лет назад в процессе работы над «Шахнаме», над миниатюрами к «Дивану» Физули.

Подобно тому, как в романе Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник...» книги проходят вереницей перед читателем и сами себя классифицируют по различным критериям, перед мастером Османом и Кара в сокровищнице султана чередой проходят иллюстрированные списки персидских и турецких рукописей, муракка. Подобная классификация появляется и в истории о времени, с течением которого уничтожается все, и в том числе книги. Так, Эниште скрупулезно перечисляет сюжеты персидской литературы и миниатюры, а также детали миниатюр, которым суждено погибнуть: «Ширин, гордо наблюдающая из окна за Хосровом», «Рустам, убивающий Белого Дэва в схватке на дне колодца», «несчастный Меджнун», иллюстрации к «таинственным стихам Хафиза», двустишия, подписи, цветы, травинки, дворцы, ковры и изразцы, вражеские галеоны и города, звезды, кипарисы, любовь и смерть и т.д. [4,

с. 234]. Символично, что сам Эниште будет убит красной чернильницей, чернилами из которой рисуются страсть, любовь и смерть.

Кара сравнивает свою любовь к Шекюре с чувством Хосрова к Ширин. Торговка Эстер, передающая письмо Шекюре Кара, главным доказательством того, что Шекюре заинтересована в ответе, называет переданное с письмом изображение: «на рисунке, приложенном к письму, изображена сцена из известной даже мне, еврейки, сказки: прекрасная Ширин влюбляется в Хосрова, посмотрев на его изображение. Все любящие помечтать женщины без ума от этой истории, но я первый раз вижу, чтобы кому-нибудь посылали рисунок к ней» [4, с. 54]. Рисунок становится знаком большим, чем слова.

Свою свадьбу с Шекюре Кара иронически мысленно представляет в виде четырех сцен – иллюстраций к событиям дня.

Шекюре, распахивающая окно, действует по модели поведения, заданной персидской миниатюрой – изображением Ширин, видящей из окна Хосрова на коне. В эти моменты героиня пребывает в мифологическом времени романа, наделенном чертами архетипичности. Глядя на изображения красавиц в книгах, она мечтает попасть в книгу, хочет быть иллюстрацией [4, с. 61]. Подобно романам У. Эко, данный текст «строится как соединение двух равноправных начал: живописного, представленного иллюстрациями, и словесного» [2, с. 24].

Эти события, которые «рисовали многие» [4, с. 56], одно из которых воспроизведено и на рисунке Кара, приобретают особое значение. Мотив окна в контексте романа (изображение Хосрова – это тоже окно, переносящее взгляд в другой, более прекрасный, мир грез) помогает одновременно увидеть и неудовлетворенность героев жизнью, и надежду на перемену к лучшему.

Интересно, что рисунок, вложенный в письмо Шекюре, «тысячи раз рисованная сцена» [4, с. 51], любит и мастер Осман. Одно из трех, что может вызвать его счастливую улыбку – «встречи с дивными творениями мастеров Герата» [4, с. 319].

И несостоявшийся художник, переписчик Кара, и бывший посол султана в Венеции Эниште, и художник Зейтин постоянно балансируют в своих размышлениях на грани дозволенного, приходя к выводу, что, если искусство есть, оно неизбежно эволюционирует. Для нанимающего художников Эниште удивительным становится, что рисунок сам может

быть рассказом, а не приложением к истории [4, с. 40], что в персонажах западноевропейских картин на библейские сюжеты узнаются живые люди.

Не случайно почти все герои романа размышляют о собственном стиле художника: стиль, признак культуры элитарной, противопоставлен культуре массовой. Художник, любитель искусства, задающийся вопросом о массовости бесконечных повторений персидской миниатюры, – представитель элиты. Вместе с тем, посещая текке и слушая веселые скабрзные рассказы меддаха, отрисовывая непристойные сюжеты, герои переходят в сферу массовой культуры. Так, согласно принципам постмодерна, разрушаются границы между массовой и элитарной культурой.

Детективная линия в романе непосредственно соотносится с концептуальным вопросом о возможности не только существования, но и сущности живописи в мусульманском мире. Пытаясь понять, кто убил мастера заставок, Кара мучительно размышляет, был ли стиль у убитого, у его товарищей по мастерской, кто одарен в большей степени.

В идейном плане Эниште противопоставлен не сомневающийся в старой манере уважаемый мастер Осман, могущий узнать на рисунке руку каждого своего ученика, герой, имеющий реальный прототип. Кара считает мастера великим художником, подобным Бехзаду. Для мастера Османа повторение, скрупулезная многолетняя работа приобретают смысл духовного совершенствования, обучения терпению и смирению, достигнув которые можно создать великие произведения. Искусство, в котором все позволено, лишается духовного смысла. Так, великий Бехзад «не был изобретателем какого-то нового стиля, но внес существенные добавления в тот стиль миниатюрной живописи, который уже существовал в Герате... фигуры персонажей миниатюр Бехзада более подвижны, а пропорции их тел просчитаны с большим искусством» [5, с.19].

Зная, что через два дня его казнят, если не будет найден убийца Зарифа, попав в благословенное место, о котором можно лишь мечтать, – сокровищницу султана, где собраны великие книги, художник Осман прокалывает себе зрачки иглой шаха Тахмаспа, чтобы увидеть мир глазами персидских художников и обрести высшую степень зрячести, свидетельствовать о которой будет рука. Подлинная жизнь, вечность бесцветна, подобно тому, как подлинная слепота – это зрячесть.

Не случайно Кара, соединившись с возлюбленной после целого ряда бурных событий, тесно связанных с осмыслением сущности живописи, так

и не обретает счастья: познав страстность европейского рисунка, он утрачивает тишину, свойственную исламской миниатюре; долго стремясь к обладанию заветной мечтой, получив желаемое, он уже не радуется ему. Так в романе появляется тема утраченного рая и знания, приносящего печаль. После благополучного расследования убийства Зарифа и Эниште живописные мастерские закрываются и каллиграфия с новой силой заявляет о своей правах. Персидская миниатюра, вызвавшая подражание османских художников, противопоставленная европейскому портрету, столь любимая героями, так и остается непонятой до конца.

Литература:

1. Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV-XVII вв. Из собраний СССР. – Душанбе: Издательство «ИРФОН», 1974. – 123 с.
2. Блинова М. П. Особенности художественной реализации идеи синтеза в романе У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М.: МПГУ, 2014. – С.24-26.
3. Грабар О. Формирование исламского искусства. – М.: ООО Садра, 2016. – 448 с.
4. Памук О. Имя мне – красный / пер. с тур. М. Шарова. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 576 с.
5. Хагедорн А. Исламское искусство. – TASCHEN/ АРТ-РОДНИК, 2010. – 96 с.
6. Шукуров Ш. М. Образ человека в искусстве ислама. Изд. 2-е. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 160 с.

Е. К. Shcherbakova

Abstract. In Orhan Pamuk's postmodern novel, the Persian book miniature is the central image, and the central issue is the possibility of the existence of fine art in the Muslim world. Painting is the meaning of life for the heroes of the novel, and the Persian miniature, which caused the imitation of Ottoman artists, opposed to the European portrait and perceived as the only possible in the conditions of the impossible, is the key to understanding the meaning of life.

Keywords: Persian miniature, Behzad, «Shahnameh», «Khosrow and Shirin», European portrait, repetition, conventionality, blindness, sight.

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ**



Ван Юань Вень
Д.С. Кулмаатов

УДК 811.161.1

НАИМЕНОВАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДОЛЖНОСТНЫХ ЛИЦ В ПАМЯТНИКАХ РУССКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

Аннотация. В данной статье проанализированы названия должностных лиц государственного управления на материале памятников русской письменности X–XVII вв. и лексикографических источников. В работе рассмотрен определенный ряд наиболее употребительных терминов: *воевода, голова, посол, пристав, абыз* и др.

Ключевые слова: должностные лица, лексико-семантические группы, памятники русской письменности, хивинские и бухарские челобитные.

Наименования должностных лиц до сих пор остаётся одной из малоразработанных тем в лексикологии русского языка. Систематическое описание названий должностных лиц, включающей разнообразные лексико-семантические группы, не получило своего окончательного разрешения. За пределами исследований, посвящённых анализу названий должностных лиц, остались многие её тематические группы, представляющие интерес не только для лингвистов, но и для историков (наименования единиц административно-территориального деления, наименования дипломатических лиц, наименования канцелярских должностных лиц). Вышесказанное обусловило актуальность предпринятого нами исследования.

Данная группа слов в памятниках русской письменности и лексикографических источниках представлена довольно широко. Но наиболее употребительными были такие термины, как *воевода, голова, посол, пристав, абыз* и т.д.

ВОЕВОДА. Это общеславянское слово в памятниках русской письменности встречается в двух значениях: «1. Воевода, военначальник; 2. Лицо, представляющее высшую (чаще военную) власть на местах» [13, с.261].

Слово *воевода* со значением «воевода, военначальник» отмечается в памятниках X в. [17, с.191], а со вторым значением оно начало

употребляться лишь с XVI в. Основной причиной возникновения второго значения – «лицо, представляющее высшую (чаще военную) власть на местах» заключается в следующем: «В 30-х гг. в связи осложнением внешнеполитического положения России (набеги крымских и казанских татар, война с литовским государством), потребность обороны заставляла русское правительство отправлять чуть ли не ежегодно в порубежные города специальных воевод, возглавлявших гарнизоны городов-крепостей ... Воеводы руководили обороной крепостей и ведали вооруженными силами в городах. Часто они назначались из числа местных наместников, и поэтому военная власть сочеталась иногда у них гражданской. Таким образом, в порубежных городах подготавливалась замена наместников военно-административным управлением воевод» [4, с.191].

В старых русских переводах хивинских и бухарских челобитных XVII в. слово *воевода* встречается только с одним значением – «лицо, управляющее городом». Например: «Из Астарахани в Казань поспели (хивинский посол Эмин Богатыр и его люди) в девят недель и не додано корму на три недели и в Казани того корму воеводы не дали ж». Или: «Вели государь (Михаил Федорович) нам (бухарцам) ... из Астарахани ехать свою землю водяным путём или степью или на кизылбашскую землю чтоб с нашей воли астраханские воеводы не сымали» [6, с.121–122].

ГОЛОВА. Это слово обозначало «должностного лица, начальника» и как правило в текстах давалось с уточнением (с уточняющим определением):

«Какъ мы (бухарцы) поехали ис Казани и будем у Бешбалды и Казанской таможенной голова прислалъ по того сибирского татарина целовльника» [6, с.123].

По данным «Словаря русского языка XI–XVII вв.» слово *голова* с этим значением засвидетельствовано в Актах Московского государства под 1577 г.: «А по кольку человекъ детей боярскихъ и казаковъ съ которою головою быти, и то подлинно писано въ роспросе» [14, с.63]. В этом словаре отмечены и другие значения этого слова: «голова; человек (как единица счета людей); Убитый; ...Первенствующий, главный в чем-л.; глава чего-л.... Вершина, верхняя часть чего-л.; лучшая, отборная часть чего-л.; ...Головки сапог; ...Изгородь, заграждение на сплавной реке, запань» [14, с.62–64; 2, с.155]. В словаре Г.Е. Кочина слово *голова* дано только в значении «должностное лицо, военачальник» [5, с.65].

В XVI–XVII вв. слово *голова* «начальник» приобретает «более конкретный смысл – стало называть военную и административную должность в связи с централизацией государственной власти на Руси и перестройкой армии» [2, с.155; 17, с.238–240].

ПОСОЛ – «дипломатический представитель высшего ранга, посланный с поручением, исполняющий поручение»:

«Великому государю царю и великому князю Михаилу Федоровичу всеа Руси государю и самодержцу и многих государств государю и обладателю бьет челом юренского Исмендияра царя сына Сеита Салтана посол Кавшут»;

«Великому государю царю ... Михаилу Федоровичю ... бухарского Надыр Магметя царя посол Кюзей Нагаи челом бьет» [6, с.124].

Следует отметить, что «послами обыкновенно назначали образованных людей того времени, которые хорошо ориентировались в международной обстановке, умели вести дипломатические переговоры» [10, с.64].

В письменных памятниках русского языка XI–XIII вв. наряду со словом *посол* (от др. русск. *посъль* < *посълати*) активно употреблялось и слово *сол* (*съль* < *сълати*). Как указывает Ф.П. Сергеев, «вариант *съль* зарегистрирован только в древнейших летописях – Лаврентьевской, Новгородской I, Ипатьевской: при описании событий, относящихся к X в., – 54 раза, XI в. – 11 раз, XII в. – 15 раз, XIII в. – 5 раз, к XIV в. – нет. Вариант же *посъль* встретился в летописях под X в. – 8 раз, XI в. – 7 раз, XII в. – 56 раз, XIII в. – 94 раза, к XIV в. – 102 раза. [11, с.10]. Подсчёты Ф.П. Сергеева показывают, что вариант *сол* к XIV в. вообще вышел из употребления и его место заняло слово *посол*, активно употребляющееся и в наше время. «Словарь современного русского литературного языка» его трактует так: «Посол – высший ранг дипломатического представителя одного государства в другом» [16].

ГОНЕЦ. Русское слово *гонец* стало известно в Европе и Англии в конце XVI – начале XVII века благодаря австрийскому дипломату Сигизмунду Герберштейну, одному из первых путешественников по Московской Руси XVI века. Он дважды посетил Московию в 1517 и в 1526 годах и во время путешествий записывал свои наблюдения о быте и нравах москвитов, об их обычаях и обрядах [3, с.289].

Описывая суровую русскую зиму 1526 года, Герберштейн рассказывал о том, что морозы на Руси были настолько сильны, что люди

иногда замерзали в пути. Путешественник упоминает о гонцах, которые погибали от холода в дороге. В английском переводе «Записок о Московии» (Notes upon Russia) русское слово *goneц* встречается в латинской транслитерации *gonecz*. Объясняя его английским читателям, переводчик прибегает к английскому соответствию *courier*: «В тот год зима была так жестока, что весьма многих курьеров (которые у них называются гонцами) находили замерзшими в повозках [3, с.289].

Позднее слово *goneц* зафиксировано в Русско-английском словаре дневнике (1618–1619 гг.) Ричарда Джемса, учёного из Оксфорда и переводчика, прибывшего в Россию в составе английского посольства в 1618 году [7, с.376]. Р. Джемс записал это слово во время своего пребывания в Холмогорах и попытался найти для него английское соответствие: «Гонец – *gonetz*, a poste of letters». В понимании Р. Джемса *goneц* – это перевозчик почты, т.е. человек, в чьи функции входит доставка писем и других бумаг. Такое значение зафиксировано и в русском Словаре, который датирует слово *goneц* XII веком, также отмечая нарочный гонец – «гонец, посланный со специальным поручением» [14, с.63].

Вместе с тем слово *goneц* может рассматриваться и как дипломатический термин, в XVII веке именно так именовались на Руси дипломатические курьеры.

В России в XVI–XVII вв. существовала основная трехступенчатая иерархия дипломатических уполномоченных, младшим из которых был *goneц*, кроме этого, различались ещё *посол* (великий посол, малый посол) – первое лицо в посольстве, дипломат, осуществлявший основные переговоры, и посланник, – доверенное лицо, которое направлялось с дипломатическим заданием, поручением в другое государство. Каждый из них имел свои чётко определенные обязанности при выполнении дипломатической миссии за границей.

Гонцом в XVI–XVII веках называлось дипломатическое лицо, которому поручалась в основном перевозка дипломатических документов в другое государство, и именно он был обязан доставить отданную ему грамоту или передать поручение устно, не вступая в дипломатические переговоры [9, с.20].

Любопытный случай произошёл с русским представителем при английском дворе, Герасимом Дохтуровым, который был послан в Англию в 1645–1646 годах именно в качестве дипломатического гонца с сообщением о смерти царя Михаила Федоровича и вступлении на престол

царя Алексея. Во время переговоров с управляющим «Московской компанией» английских купцов, Г. Дохтуров обратил внимание на то, что его дипломатический ранг англичане именуют не совсем точно. Об этом он упоминал в своём статейном списке-отчёте о путешествии, где повествует о себе в третьем лице.

«Да гонец же Гарасим Дохтуров ему же, говорнару говорил, что ево, Гарасима, пишут посланником, а он Гарасим, послан от великого государя, царя и великого князя Алексея Михайловича <...> в гонцах, а не в посланниках...» [8, с.36].

Г. Дохтуров, опасаясь наказания за то, что фигурировал в бумагах как дипломатическое лицо более высокого ранга, решил указать управляющему на это недоразумение, так как в России в XVII веке посланник по званию был выше гонца и являлся доверенным лицом, которое направлялось с дипломатическим заданием, поручением в другое государство. Управляющий Московской компании в свою очередь разъяснил Г. Дохтурову, что в Англии русские дипломатические термины посланник и гонец именуются одинаково - messenger. «...И говорнар гонцу Гарасиму Дохтурову сказал, что написан де он, Гарасим, в том списке месинчер, а то де слово по их английскому языку одно: гонец и посланник» [8, с.36].

Объективные трудности, возникшие при переводе русского дипломатического термина, *гонец*, были связаны с тем, что в Англии существовала более простая система наименований посольских лиц, и состояла она всего из двух терминов: Ambassador (посол, посланник) и Messenger (гонец) [1, с.256].

Несмотря на то, что в Англии XVII века уже было известно русское слово *гонец*, оно не рассматривалось там как дипломатический термин. Однако по своим функциям *гонец* больше соответствует английскому courier, чем английскому messenger, а для русских терминов посол, посланник лучше подходит английское Ambassador. Англичане же, лукаво повысившие в ранге русского представителя, полагали, что дипломатический агент не может именоваться courier, хотя в его функции и входит лишь доставка дипломатической почты.

В целом же дипломатические терминологические системы и в России, и в Англии в XVI–XVII веках находились в процессе поиска и выработки однозначных соответствий. Поэтому неудивительно, что во время переговоров могло возникнуть непонимание между русскими и

англичанами, связанное с особенностями перевода того или иного дипломатического термина.

ПРИСТАВ – «В Московской Руси должностное лицо, приставленное к кому-, чему-либо для наблюдения, надзора»: «Князь (астраханский) нам говорил будет в шесть недель в Казань не успеют и они о том (корме) приставу прикажут» [6, с.126].

Согласно Словарю русского языка XI–XVII вв., слово *пристав* в значении «*тот, кто приставлен к кому-, чему-л. для надзора, караула, охраны, помощи*» впервые засвидетельствован в XIII в. в Грамотах Великого Новгорода и Пскова под 1270 г.: «А въ Немецьскомъ дворе тебе торговати нашу братию, а двора ти не затваряти, а приставовъ ти не приста(вливати)» [15, с.26].

Данным словарём в памятниках русской письменности отмечены и другие значения слова пристав:

1. «*Должностное лицо в суде, основной обязанностью которого был вызов ответчика, свидетелей в суд: А приедет мои приставъ, великие княгини, по те люди по монастырские, ино имъ срокъ один в году, две недели по крешеньи*».

2. «*Судебно-административная должность в Древней Руси; чиновник, занимающий эту должность: А в твои ми уделъ данщиковъ своихъ и риставовъ не всылати. Также и тебе въ мои уделъ данщиковъ своих, ни приставовъ не всылати*» [15, с.26].

Пристава назначались из числа людей, занимавших какие-нибудь государственные должности. Послы, почти свои дела выполняли через своих приставов. Например, очень часто челобитные послов XVII в. в Посольский приказ передавались их приставами:

«Перевод с челобитной юргенского Исфендеярова сына Сеита царевича посла Кошута что принес в Посольской приказ пристав ихъ Елизарей Нелединской в нынешнемъ во РМӨ [т.е. 1641] м году генваря въ SI [16] день».

«Перевод с челобитной бухарского Надыр Магамметя царева посла Кюзая Нагая какову прислалъ в Посольской приказ с приставом с Степаном Зиновьевым в нынешнем во РНГ [т.е. 1645] м году февраля въ AI [11] день» [6, с.127].

АБЫЗ – «лицо, занимающееся религиозными делами в мусульманских государствах»: «Челобитье государь (Михаил Федорович)

мое (бухарского посла Кузея Ногая) то абыз мой нанял было малого а запис государь писал подьячей».

В словарях И.И. Срезневского и Г.Е. Кочина слово *абыз* не зафиксировано. Оно впервые было отмечено «Словарём русского языка XI–XVII вв.» в русских письменных памятниках XV в. (1493 г.): «И призвали они къ себе большаго абыза, рекше попа, именем Сидона» [12, с.19].

М. Фасмер указывает, что слово *абыз* русским языком был заимствован «из тат., казах., тоб. *abyz* «мулла». В алтайских языках, лебединском и телеутском говорах (горн)алтайского языка *abyz* «русский священник» [18, с.58].

Литература:

1. The Oxford English Dictionary. – Oxford, 1933. – P. 256.
2. Виноградова В.Л. Глава–голова в древнерусском языке и в «Слово о полку Игореве» // Древнерусский язык (Лексикология и лексикография). – М.: Наука, 1980. – С. 144–160.
3. Герберштейн С. Записки о России. – М., 2008. – Т. 1. – С. 289.
4. Зимин А.А. Реформы Ивана Грозного. Очерки социально-экономической и политической истории России середины XVI в. – М.: Соцэкгиз, 1960. – С. 191–192.
5. Кочин Г.Е. Материалы для терминологического словаря древней России. – М.-Л., 1937. – С. 65
6. Кулмаматов Д.С. Старинные русские переводы хивинских и бухарских челобитных XVII вв. как лингвистический источник: Дисс. ...канд. филол. наук. – М., 1983. – С. 127.
7. Ларин Б.А. Три иностранных источника по разговорной речи московской Руси XVI–XVII вв. – М., 2002. – 376 с.
8. Рогинский З.И. Поездка Г.С. Дохтурова в Англию в 1645–1646 гг. – Ярославль, 1959. – С. 36.
9. Рогожин Н.М. Посольские книги России к. XV – н. XVII вв. – М., 1994. – С. 20.
10. Сабенина А.М. Статейные списки и их значение для истории русского языка // Русский язык. Источники для его изучения. – М.: Наука, 1971. – С. 64.
11. Сергеев Ф.П. Русская дипломатическая терминология XI–XVII вв. – Кишинев: Картэ Молдовеняскэ, 1971. – С. 10.

12. Словарь русского языка XI–XVII вв. – М.: Наука, 1975. – Вып. 1. – 375 с.
13. Словарь русского языка XI–XVII вв. – М.: Наука, 1976. – Вып. 2. – С. 261.
14. Словарь русского языка XI–XVII вв. – М.: Наука, 1977. – Вып. 4. – 403 с.
15. Словарь русского языка XI–XVII вв. – М.: Наука, 1995. – Вып. 20. – С. 26.
16. Словарь современного русского литературного языка. – М.–Л.: Наука, 1960. – Т. 10. – Стлб. 10.
17. Сороколетов Ф.П. История военной лексики в русском языке XI–XVII вв. – Л.: Наука, 1970. – С. 191–192.
18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М.: Прогресс, 1964. – Т. I. – С. 58.

Wang Yuan Wen

D.S. Kulmamatov

NAMES OF STATE OFFICIALS IN MONUMENTS OF RUSSIAN WRITING

Abstract. This article analyzes the names of public administration officials on the basis of the monuments of Russian writing in the 10th–17th centuries and lexicographic sources. The paper considers a certain number of the most common terms: governor, head, ambassador, bailiff, abyz, etc.

Keywords: officials, lexical-semantic groups, monuments of Russian literature, Khiva and Bukhara petitions.

О.В. Липатова, В.А. Липатова

УДК 316.628.5

СЛЕНГ КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Аннотация. В данной статье рассматриваются проблемы повышения учебной мотивации к изучению английского языка в высшей школе. Юмор рассматривается как способ мотивации, с помощью которого преподаватель и студент могут вступить в эффективное сотрудничество, сатира может иметь как положительный, так и отрицательный эффект влияния на мотивацию. Более подробно мы остановились на вопросе

молодежного английского сленга, его функциях и интереса к нему современной молодежи. Среди студентов двух ведущих вузов было проведено анкетирование для выявления самых популярных выражений английского сленга и мнения, интересно ли изучать сленг на занятиях в университете. Студентами было указано 380 сленговых выражений, на основании данных ответов удалось сделать выводы, в том числе, изучение и употребление английского сленга на занятиях по английскому языку способствует повышению мотивации к его изучению. Большинство студентов хотели бы изучать сленг и его выражения на занятиях.

Ключевые слова: мотивация, её виды, молодежный сленг, функции сленга, юмор, ранг, анкетирование студентов.

Проблема учебной мотивации остается актуальной вот уже не одно десятилетие. Каждый равнодушный преподаватель находится в постоянном творческом поиске как повысить интерес современной молодежи к изучаемым предметам, как сделать процесс обучения более живым и интересным.

Юмор на занятиях по английскому – это своеобразный инструмент, с помощью которого преподаватель и студент могут вступить в продуктивное сотрудничество. Юмор может стать материалом для любой части занятия, разрядить начинающийся конфликт, помочь удержать внимание, эмоционально раскрасить новую тему. Таким образом, юмор – помощник в мотивации. Джефф Петти считает, что мотивация к обучению идет нога в ногу с ощущением радости и собственной успешности от процесса обучения.

Сатира, в отличие от юмора, активно использует смех как средство коллективной критики. С помощью сатиры острее воспринимаются проблемы общества. Комизм вызывает смех-отрицание, смех-порицание и смех-наказание. Сатиру на занятиях по английскому языку надо использовать с осторожностью, чтобы не сделать её фактором демотивации.

Особенно хочется остановиться на проблемах молодежного английского сленга, его красноречии и разнообразии. В современной лингвистике сленг до сих пор не имеет однозначного определения, тем не менее, он является одной из интереснейших языковых систем. Сам термин сленг в переводе с английского означает:

- 1) речь профессионально или социально обособленной группы в противоположность литературному языку,
- 2) Вариант разговорной речи, не совпадающий с нормой литературного языка.

Сленг в английском языке составляет треть слов в разговорной речи. Существует версия, что само слово «сленг» образовано от сокращенной фразы *beggars' language* (тюремный язык) – суффикс от первого существительного присоединился к последующему слову, а конечный слог у второго слова пропал. Неизвестно, когда слово *slang* появилось в Англии в устной речи. В письменной речи оно впервые встретилось в Англии в 18 веке. Тогда оно обозначало «оскорбление». Примерно в 1850 году этот термин стал использоваться шире, как обозначение «незаконной» просторечной лексики [1]

Некоторые ученые (Гальперин, Чуковский) считают сленг вульгарным языком, обреченным на вымирание. По мнению других - сленг – признак жизни, обновления и постоянного развития языка. Американский лингвист Хаякава называет сленг «поэзией повседневной жизни». Мы придерживаемся определения, что сленг - лексическое явление, эмоционально окрашенная лексика, но это не литературная лексика.

Сленг характеризуется выраженной в той или иной степени фамильярной эмоциональной окраской слов и выражений и отличается разнообразием оттенков (ироническая, шутливая, насмешливая, пренебрежительная, презрительная и т.д.) В зависимости от сферы употребления сленг можно подразделить на общеизвестный и общеупотребительный и малоизвестный и узко употребительный.

Сленг включает в себя различные слова и словосочетания, с помощью которых люди могут отождествлять себя с определенными социальными и профессиональными группами. Многие слова и выражения из сленга могут быть непонятны для большинства людей вне этих групп.

В.А. Хомяков определяет общий сленг как относительно устойчивый для определенного периода, широко распространенный и общепонятный слой нелитературной лексики и фразеологии в среде живой разговорной речи, весьма неоднородной по своему составу и степени приближения к литературному языку, имеющий ярко выраженный эмоционально-экспрессивный оценочный характер, представляющий часто протест-насмешку против социальных и эстетических (и других) условностей и авторитетов [3].

В современном языке сленг выполняет следующие функции:

- 1) Коммуникативную
- 2) Эмоционально-экспрессивную
- 3) Оценочную
- 4) Творческую
- 5) Манипулятивную
- 6) Оценочную
- 7) Творческую
- 8) Идентификационную

Сленг завоевывает все больше популярности в современной филологии. Будучи разнообразным по способам образования и употребления, он играет большую роль в речи: кто-то употребляет его для усиления эмоциональности, кто-то – для связи слов, некоторые – для понимания только в своем кругу. Сленг находится в тесной взаимосвязи с литературным языком – как неотделимая часть речи современной молодежи, среди задач которой – правильное и грамотное выражение своих мыслей и убеждений.

Целью нашего исследования был опрос студентов двух ведущих Московских вузов – МГИМО (У) и МГТУ им. Н.Э. Баумана для выявления самых популярных выражений английского сленга и выяснения, есть ли интерес у студентов к изучению английского сленга на занятиях в университете.

Объектом исследования стали 3 группы 2 курса МГИМО факультета МЭО и 5 групп студентов и магистрантов МГТУ им. Н.Э. Баумана: ИУ-1 и 2 курс, 2 курс ИБМ и 2 группы магистратуры. Мы просили студентов привести список наиболее часто употребляемых ими сленговых выражений и высказать свой интерес к ознакомлению со сленговыми выражениями при изучении литературного английского языка.

Всего получилось собрать 50 анкет, из них 42% заполнили девушки, 58% юноши в возрасте 18-23. Они указали всего 380 сленговых выражений, из которых 207 оказалось уникальными, 148 выражений встречалось только один раз, 28 выражений -2 раза, а самое популярное выражение – 20 раз. Самое большое количество сленговых выражений указанных в анкете было 18, наиболее часто встречалось 5-7 выражений.

Какие же выражения чаще всего употребляют студенты. В таблице показаны наиболее часто встречающиеся слова, количество их упоминаний, отсортированное в порядке убывания, и ранг – порядковый

номер слова в этом списке, где на первом месте будет самое часто встречающееся слово с рангом 1, а на последнем – самое редкое с рангом 207.

Slang word	№ of occurrences	Rank
Cringe	20	1
Unreal	13	2
Trash	11	3
Lol	10	4
Bro	10	5
Cool	8	6
Cheers	8	7
Swag	6	8
easy peasy	6	9
Btw	6	10
Awesome	6	11

Гипотеза, что молодежи интересен английский сленг - подтвердилась.

Вывод: для усиления мотивации к изучению английского языка полезно использовать на занятиях сленг, изучать развитие языка с помощью некоторых сленговых выражений, самое популярное из которых – cringe.

Литература:

1. Грачев МА, Гуров А.И. Словарь молодежных сленгов – Горький, 1989.
2. Сагайдак С.С. Мотивация деятельности - Мн.: ред. журн. «Адукацыя і выхаванне», 2001. – 208 с.: ил.
3. Хомяков В.А. Три лекции о сленге Вологда, 1970
4. Oxford Dictionary of Modern Slang. Oxford, 2005, 324 с.
5. Майкл Голденков. Hot-Dog New. Современный активный English. Минск, Тетралит, 2019 г., 384 с.

O.V. Lipatova, V.A. Lipatova

SLANG AS A MOTIVATION FACTOR FOR LEARNING ENGLISH

Abstract. This article deals with the problems of increasing motivation of learning English in higher school. Humor is considered as a way of motivation

by which a lecturer and a student can cooperate effectively, satire can have both positive and negative effects on motivation. We have dwelt in more detail on the issue of youth English slang, its functions and the use of modern communication by young generations. A survey was conducted among students of two leading universities to identify the most popular slang expressions and opinions on whether it is interesting to study slang in classes or not. The students indicated 380 slang expressions, based on these answers we conclude, that including the study and use of English slang in classes increases motivation of learning. Most students would like to learn slang and its expressions in the classroom.

Keywords: motivation, types of motivations, youth slang, slang functions, humor, rank, student survey.

О.В. Милютина

УДК 378.1:801.671.3

ИНТЕРАКТИВНЫЙ «КАЛЕЙДОСКОП» В УСВОЕНИИ МНОГОАСПЕКТНОСТИ ГЛАВНЫХ ЧЛЕНОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается возможность использования на одном практическом занятии нескольких интерактивных приемов организации деятельности студентов, что позволяет не только поддерживать мотивацию к изучению синтаксиса русского языка, но и развивать исследовательские способности, умения размышлять, дискутировать, делать выводы.

Ключевые слова: структурные и семантические признаки предложения, предикативная основа, педагогическая технология, интерактивный прием.

Современное практическое занятие по русскому языку в вузе предполагает использование различных моделей обучения, среди которых перспективной признается интерактивная модель. В соответствии с этим наша статья может быть рассмотрена как конкретный материал в помощь преподавателям, которые хотят разнообразить занятия введением заданий, нацеленных не только на успешное овладение студентами грамматическим материалом, но и мотивирующих их на исследовательскую и резюмирующую деятельность.

Тема «Главные члены предложения» является важной для всего курса «Синтаксис современного русского языка», поскольку содержит базовые понятия, обеспечивающие усвоение специфики предложения, структурные схемы которых позволяют «детально рассмотреть механизм построения высказываний» [7, с. 302]. Работа по этой теме не может быть сведена к подчеркиванию главных членов предложения без усвоения роли каждого члена в выражении предикативности. Студенты должны не просто находить подлежащее и сказуемое, но и характеризовать их структурные и семантические признаки, понимать их многоаспектность (структурный, логический, семантический, коммуникативный аспекты), осознавать, что в зависимости от способа выражения подлежащего и сказуемого акцентируются логические и категориальные значения, решаются коммуникативные задачи. И это особенно важно для студентов, окончивших школу с узбекским языком обучения. Находить главные члены предложения, анализировать их, доказывать свое мнение по отношению отдельных конструктивных компонентов предложения к основообразующим составляет необходимое умение студента-исследователя и активного участника практического занятия.

В этой связи нами были подготовлены задания, продуманы способы активизации деятельности студентов и оценки их работы, а главное разработан комплекс приемов, позволивший сделать занятие интересным и плодотворным. Именно эти составляющие должны учитываться, если мы говорим о современной педагогической технологии, которая, по своей сути, есть «продуманная во всех деталях модель совместной педагогической деятельности по проектированию, организации и проведению учебного процесса с безусловным обеспечением комфортных условий для учащихся и учителя» [5, с. 27], своеобразный «организационно-методический инструментарий педагогического процесса» [1, с. 71], «содержательная техника учебного процесса» [4, с.12]. Конечно, существует множество определений педагогических технологий, их использования в соответствии с учебными целями и задачами, с обоснованием достоинств определенного интерактивного метода обучения [6], но важно и реальное их применение в учебной аудитории.

На нашем занятии использовался сюжетный материал рассказа К. Паустовского «Растрепанный воробей», который был представлен в виде отдельных авторских и переработанных предложений. Сначала была пущена в ход «Теоретическая карусель». Поскольку студенты прослушали

лекцию и лектором было рекомендовано выучить теоретический материал, использование указанного приема заменило привычный фронтальный опрос, потребовало от студентов сразу включиться в работу по демонстрации своей теоретической подготовки. Каждый теоретический тезис заставлял крутиться «карусель», и студенты старались, чтобы она не останавливалась. Этот вводный этап работы снял напряжение, мотивировал студентов побыстрее выдавать то, что они узнали на лекции, поскольку преподаватель заинтриговал их вазочкой на своем столе, куда он бросал с каждым выданным студентами тезисом стикер в виде цветочка. Стикеры-цветочки помощник преподавателя раздал активным участникам «Теоретической карусели», вызвав у остальных желание украсить свой рабочий лист тетради оценочным атрибутом.

Второй этап работы поддержал интерес к предложенному заданию: указать предикативную основу предложений и получить стикер-цветочек. Для задания были взяты отдельные предложения, ведь «вне предложения члены предложения не существуют» [3, с. 19]. К доске выходили двое студентов, указывали подлежащее и сказуемое, обосновывали свою точку зрения. В случае затруднений или неправильного ответа к доске выходила следующая пара, вступающая в дискуссию с предыдущей. Под дискуссией в данном случае понимается реализация приема обсуждения возникающего вопроса, несовпадающих точек зрения на что-либо с намерением достичь приемлемого, точнее, правильного решения. Преподаватель-рефери следил, чтобы приводимые аргументы соответствовали истине, награждал за проявленные знания и умение отстаивать свое мнение стикером-цветочком. На этом этапе работы использовались следующие предложения:

- 1. В этот поздний вечер Маша стояла у окна.*
- 2. С черного неба летело на землю множество снежинок.*
- 3. Они старались облетать фонари.*
- 4. Удивительной была корзина роз у мамы на столе.*
- 5. Мама и няня о чем-то шепотом вели разговор.*
- 6. Говорить шепотом – это, значит, замышлять что-то интересное.*

После определения предикативной основы были подведены итоги работы и рассуждений. Для закрепления сыграли в игру «Да-Нет», которая позволила перевести «дидактическую задачу в игровую» [2, с. 68]. В игру были включены те студенты, которые молчали или вели себя пассивно.

Они встали и отвечали на контрольные вопросы, типа: 1. Предикативная основа есть в каждом предложении? 2. Подлежащее всегда стоит в предложении перед сказуемым? 3. Сказуемое может быть только глагольным? 4. Местоимение любого разряда может выступать в роли подлежащего? 5. Подлежащее может быть выражено словосочетанием? 6. Сказуемое всегда обозначает действие? 7. Для сказуемого всегда фиксированная позиция в предложении? и другие. Если студент отвечал правильно, он получал стикер-цветочек. Если допускал в ответе ошибку, выходил к доске для дальнейшего «мучения». Такие «мученики», а именно студенты, не проявившие знаний (или растерявшиеся), вовлекались в дальнейшую работу по усвоению типов сказуемого. Им вручался цветик-семицветик, на лепесточках которого были записаны способы выражения простого глагольного сказуемого. Такую шпаргалку от преподавателя можно считать вариантом приема «Обучение в сотрудничестве», который позволил студентам доказать, что в следующих предложениях употреблено простое глагольное сказуемое, хотя в ряде случаев в нем было более одного слова:

- 1. За окном на ветке сидела старая ворона.*
- 2. Она глаз не сводила с блестящего предмета на столе.*
- 3. Няня обычно открывала форточку проветрить комнату на ночь.*
- 4. Ворона ждала поджидала своего часа.*
- 5. Желание украсть букетик заставляло ворону сидеть на морозе.*

Следующий этап предусматривал исследование предложений, в которых, на первый взгляд, сказуемое двухкомпонентно. От студентов требовалось отграничить простое глагольное сказуемое с зависимым объектным или обстоятельственным инфинитивом от составного глагольного сказуемого, включающего спрягаемый глагол и зависимый субъектный инфинитив. Использовался прием «Разграничение», когда предложения с простым глагольным сказуемым отправлялись в корзинку с белыми розами, а предложения с составным глагольным сказуемым надо было поместить в корзинку с красными розами. Студенты с интересом работали со следующими предложениями:

- 1. Жила ворона в заколоченном на зиму ларьке.*
- 2. Она смогла с комфортом обустроить свое зимнее жилище.*
- 3. Ворона не позволяла никому забираться в свой дом.*
- 4. Воробьи тоже хотели перезимовать в ларьке.*
- 5. Маленькие птички должны были сразиться с вороной.*

6. Воробей Пашка забрался в ларек стащить кусочек колбасы.

Для усвоения способов выражения составного именного сказуемого использовался прием «Аргументы». Студенты должны были указать составное именное сказуемое, охарактеризовать его компоненты, отстоять статус сказуемого. Аудитория была разбита на три группы, и каждая работала с двумя предложениями, а затем все выслушивали порядок представления аргументов. Для работы использовались следующие предложения:

- 1. Театр представлялся маленькой Маше огромным дворцом.*
- 2. Маша с нянюшкой Петровной считались в театре своими.*
- 3. Машина мама – самая прекрасная балерина в театре.*
- 4. Нянюшка и Маша пришли в театр на спектакль первыми.*
- 5. Зал был освещен огромной хрустальной люстрой.*
- 6. Эта люстра словно волшебное сияющее солнце.*

За правильную характеристику составного именного сказуемого каждая группа получила поощрение в виде цветных скрепок.

Завершающий этап работы проходил в соревновательной форме с применением приема «Спринт». Студенты должны были быстро определить тип сказуемого, занести свой ответ на стикер (1 – ПГС, 2 – СГС, 3 - СИС) и прикрепить его на финишную ленту цветной скрепкой, полученной за выполнение предыдущего задания. Такой прием позволил активизировать мыслительную деятельность студентов и провести заключительный этап занятия в быстром темпе. Для работы использовались следующие предложения:

- 1. Высокий дирижер взмахнул бледной рукой. _____*
- 2. Скрипки в оркестре начали оживать. _____*
- 3. Тяжелый бархатный занавес был алого цвета. _____*
- 4. Сказка будет оживать на ваших глазах. _____*
- 5. Мачеха не разрешила Золушке ехать на бал. _____*
- 6. В старом платье Золушка выглядела несчастной. _____*

Финишная ленточка с прикрепленными к ней стикерами показала, кто быстро справился с последним заданием, для кого дистанция на характеристику типов сказуемого оказалась трудной и потребовала много времени. Тем не менее к финишу дошли все. Для выявления победителей ответы на стикерах прошли фейс-контроль (правильное указание типа сказуемого). Победителей поздравили вручением набора ярких стикеров.

Проведенная работа в интерактивной технике «Калейдоскоп» способствовала активизации исследовательской деятельности студентов, закреплению умений находить главные члены предложения, производить их анализ, сопоставлять и осознанно разграничивать разные типы сказуемого. Различные интерактивные приемы позволили поддерживать интерес к работе на протяжении всего занятия. Надеемся, что приведенный материал занятия поможет преподавателям разнообразить работу и добиваться хороших результатов.

Литература:

1. Азизходжаева И.Н. Педагогические технологии и педагогическое мастерство. – Ташкент: ТГПУ им. Низами, 2003. – 192 с.
2. Ахмедова Л.Т. Роль и место педагогических технологий в профессиональной подготовке студентов. – Ташкент: Fan va texnologiya, 2009. – 160 с.
3. Бабайцева В.В. Система членов предложения в современном русском языке. – М.: Просвещение, 1989. – 159 с.
4. Беспалько В.П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения. – М.: Институт профессионального образования МО России, 1995. – 342 с.
5. Гальскова Н.Д. Современная методика обучения иностранным языкам. – М.: АРКТИ, 2003. – 192 с.
6. Полат Е.С., Бухаркина М.Ю. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования. – М.: Академия, 2007. – 368 с.
7. Современный русский язык: Теория. Анализ языковых единиц. Ч.2: Морфология. Синтаксис / В.В. Бабайцева, И.А. Николина, Л.Д. Чеснокова и др. / Под ред. Е.И. Дибровой. – М.: Академия, 2001. – 704 с.

O.V. Milyutina

INTERACTIVE "KALEIDOSCOPE" IN MASTERING THE MULTIPLE ASPECTIVENESS OF THE MAIN MEMBERS OF THE OFFER

Abstract. The article discusses the possibility of using several interactive methods of organizing students' activities in one practical lesson, which allows not only to maintain motivation to study the syntax of the Russian language, but also to develop research abilities, the ability to think, discuss, and draw conclusions.

Keywords: structural and semantic features of the sentence, predicative basis, pedagogical technology, interactive device.

Ф.Ш. Фаизова

УДК 81-13

ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ КАК МАРКЕРЫ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: В статье рассматривается современный подход в раскрытии семантического потенциала онимов в художественном тексте. Автор придерживается позиции, что имена собственные представляют собой такие словесные знаки, которые выделяют единичные объекты, содержащие информацию культурно–исторического характера и передающие не только понятийные, но и коннотативные смыслы. В статье предпринята попытка лингвокультурологического анализа урбанонима, который рассматривается в объёме своих ядерных и периферийных компонентов семантики. На основе такого рассмотрения делается вывод о важности «внедрения» в сущность онимов, когда он предстаёт как особая словесная единица, хранящая память об истории, культуре русского народа, представленная восприятием автора художественного текста.

Ключевые слова: лингвокультурология, литературная ономастика, культурные маркеры, семантика онима, компоненты семантики, ядро и периферия лексического значения.

Для современной лингвистики характерен период на антропоцентрическую парадигму, когда при рассмотрении языковых единиц учитывается триединство «**язык – человек – культура**». И это вполне логично и перспективно, ведь при исследовании слов, их лексического значения нельзя не учитывать, что при наименовании объектов окружающего мира учитывается их восприятие человеком как представителя своей культуры. Не случайно так актуальны подходы к слову с позиций такой новой науки, как лингвокультурология, которая нацелена не только на раскрытие семантики слова, но и на извлечение культурно–исторической информации из ономастикона того или иного народа, а также интерпретацию этой информации [2]. На наш взгляд, изучение онимов – необходимый этап в работе с лексемами, поскольку они

признаются своеобразными *культурными маркерами*, которые составляют неотъемлемую часть быта носителей определенной лингвокультуры [4].

Среди знаменательных частей речи имена существительные выделяются тем, что именно они называют предметы, дают наименование объектам действительности. С позиций лингвокультурологии и подхода к существительным как знакам языка, можно признать актуальным следующее определение собственных имён существительных: «Имя собственное – это универсальная функционально–семантическая категория имён существительных, особый тип словесных знаков, предназначенный для выделения и идентификации единичных объектов (одушевлённых и неодушевлённых), выражающих единичные понятия и общие представления об этих объектах в языке, речи и культуре народа» [7].

В соответствие с этим пониманием имён собственных возникает необходимость определения сущности их семантики, которая раскрывается при реальном функционировании слов. И тогда окружающий их контекст позволяет выявить в смысловом содержании онимов не только явные, поверхностные значимости, но и глубинные, субъективные, ассоциативные элементы, которые при их суммировании передают общий объем значения онимов. В этом отношении интерес вызывает концепция А.В. Суперанской, которая при рассмотрении информативности онимов выделяет в ней речевую, энциклопедическую и языковую составляющие. По её мнению, речевая информация связывает имя с конкретным объектом, выражает отношение говорящего к этому объекту; энциклопедическая информация – это комплекс сведений, полученных при знакомстве с объектом или при получении каких-то данных о нем [5]. А вот для рассмотрения языковой составляющей необходим более тщательный анализ, ведь потребуется исследовать этимологический смысл, характер производящей модели, ситуацию создания имени и т.п. Однако не все эти аспекты исследования возможны для анализа широкого круга разнообразных онимов.

В настоящее время в ономастике признается, что семантика имён собственных имеет сложную структуру, которая включает ядерное значение и периферийные компоненты. Как утверждает Широков А.Г., что ядро значения имён собственных составляют референтный, денотативный и сигнификативный компоненты, а на периферии оказываются коннотативные смыслы [8]. Алефиренко Н.Ф. же высказывает свою точку зрения, что если в отношении ядра значения имён собственных

исследователи в основном единодушны и признают, что референтная, денотативная и сигнификативная отнесенность онимов образует ядро ономастического значения [1], то по поводу периферии высказываются разные мнения. Одни авторы выделяют национально-культурные компоненты, формирующие лексический фон имени собственного, например, Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. в работе «Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы» [3], или коннотативные компоненты, сопутствующие значению лексемы [6], или целую прагматическую зону, где выделяется фреймовый компонент наряду с эмотивным компонентом, ассоциативным фоном и коннотациями [2]. Но какую бы теорию ни взять на вооружение, очевидно одно: семантика имени собственного не сводится к функции простого выделения объекта из ряда однородных путём присваивания ему опознавательного наименования, а включает целый ряд сведений, которые представляют объект в богатстве его значимостей, хранящих информацию историко-культурного характера, отражающие восприятие и оценку этого объекта как в сознании социальной, национальной, локальной общности, так и в интерпретации его индивидуальной, творческой личностью.

Для подтверждения правомерности нашего вывода возьмём отрывок из известного стихотворения Н.А. Некрасова, где рассмотрим семантику употреблённого в нем онима:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашёл я на *Сенную*:
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую...

Сначала считаем необходимым отметить, что оним *Сенная* является топонимом, поскольку обозначает реальный географический неодушевлённый объект, представляя его как урбаноним, так как является собственным именем внутригородского топографического объекта. В представленном отрывке оним дан без своего апеллятива *площадь*, с которым он составляет единый апеллятивно-онимический комплекс.

Однако это не снижает степени узнаваемости объекта и не мешает процессу коммуникации с читателем. Мы понимаем, что речь идёт о Сенной площади в Санкт-Петербурге, которая на протяжении долгого времени меняла своё название: Большая – Конная – Сенная. Сейчас это площадь Мира.

Своё название *Сенная* площадь получила в конце XVIII века потому, что на ней торговали сеном. В дальнейшем это место стало самым дешёвым и многолюдным рынком, который охотно посещали купцы, а крестьяне могли торговать с телег и возов, не платя при этом за право торговли. Затем, к началу XIX века, *Сенная площадь* превращается в место, где проводились публичные наказания за воровство и мошенничество.

Именно этот эпизод зафиксирован Некрасовым. Только наказание деревенской женщины в столичном городе за мошенничество как-то не вяжется с тем, что она молода и, вероятно, красива. Если привлечь более широкий контекст, отрывок из главы 3 поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», то кое-что проясняется:

Избави бог, Парашенька,
Ты в Питер не ходи!
Такие есть чиновники,
Ты день у них кухаркою,
А ночь у них сударкою –
Так это наплевать!

Можно предположить, что молодая крестьянка не захотела быть ночной сударкою, вот и обвинил её хозяин в воровстве, за что и избивают на виду у всех на Сенной площади. Конечно, это только наши предположения, но вскрытие историко-культурного фона показывает, что положение женщины в России было незавидным, её легко можно было обвинить во всех грехах.

Семантика онома *Сенная* имеет сложную структуру. Денотативный компонент семантики представлен семей отнесенности к классу предметов, обозначающих площадь, т.е. внутригородской топографический объект. Референтный компонент семантики указывает на предназначение объекта, а именно продажу сена для коней. Сигнификативный компонент семантики содержит информацию о том, что эта площадь была больших размеров, находилась почти в самом центре города, была центром притяжения торговых людей в XIX веке, затем стала местом прилюдного наказания уличённых в воровстве и мошенничестве.

Эти три компонента семантики составляют смысловое ядро урбанонима. В периферийной зоне оказываются наши представления о Сенной площади как объекте, где проводились торгово-денежные операции, завязывались экономические отношения, решались вопросы закупки, сбыта продовольственной продукции и т.п. При этом

немаловажным оказывается осознание того, что место наказания как публичного позора вызывает негативные чувства, воспоминания о применении силы, бесправии простых людей, о ситуациях, связанных с действительностью царского режима и крепостного права.

Подводя некоторые итоги рассмотрения урбанонима *Сенная площадь* как апеллятивно–онимического комплекса, который представлен в отрывке только одним своим субстантивированным элементом, мы можем отметить, что имя собственное *Сенная* служит не только сигналом выделения объекта из ряда однородных, но обладает достаточно сложной семантикой, которая хранит в себе отражение культурно-исторической информации. Эта информация позволяет не спутать Сенную площадь с Дворцовой площадью, Сенатской площадью, Соборной площадью и другими.

Рассмотрение семантики онимов, в нашем случае урбанонима *Сенная*, с учётом сложности их значения, обусловленного наличием в нем ядерной и периферийной зоны, дает много ценной информации о самих именах собственных, где отразились культурно–исторические реалии, жизнь нации в определенный период, а также восприятие этого слова человеком, который силой своего поэтического таланта заставлял людей понимать и оценивать все происходящее вокруг. Не случайно Некрасов своей Музой гнева и печали назвал ту, что взирает на избиение молодой крестьянки:

Ни звука из её груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Практическую значимость рассмотрения семантики онимов мы видим в том, что оно позволяет по-новому относиться к именам собственным как маркерам культуры, получать ценную информацию о жизни слова, ведь именно так реализуется постулат об изучении «языка в его действии».

Литература:

1. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.

2. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования / Отв.ред. С.М. Толстая. – М.: Индрих, 2007. – 600 с.
3. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. – М.: Индрих, 2005. – 1040 с.
4. Леонтович О.А. Введение в межкультурную коммуникацию: учебное пособие. – М.: Гнозис, 2007. – 368 с.
5. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / Отв.ред. А.А. Реформатский. Изд. 3-е, испр. – М.: Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2009. – 368 с.
6. Супрун В.И. Ономастическое поле русского языка и его художественно–эстетический потенциал: Дисс. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2000. – 176 с.
7. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л.: ЛГУ, 1990. – 104 с.
8. Широков А.Г. Русская урбанонимия в диахроническом освещении: Апеллятивно–онимические комплексы: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2002. – 18 с.

F. Sh. Faizova

PROPER NAMES AS MARKERS OF CULTURE

Abstract: The article discusses a modern approach to revealing the semantic potential of onyms in a literary text. The author adheres to the position that proper names are such verbal signs that distinguish single objects containing information of a cultural and historical nature and conveying not only conceptual, but also connotative meanings. The article attempts a linguoculturological analysis of the urbanonym, which is considered in the scope of its core and peripheral components of semantics. On the basis of such consideration, a conclusion is made about the importance of "introduction" into the essence of onyms, when it appears as a special verbal unit that keeps the memory of the history, culture of the Russian people, represented by the perception of the author of a literary text.

Keywords: linguoculturology, literary onomastics, cultural markers, onym semantics, semantic components, core and periphery of lexical meaning.

Ф.Ш. Фаизова

Ф. Рафикова

УДК 811.161.1'1

АНАЛИЗ КОМПОНЕНТОВ ЛЕКСИКО- СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОЛЯ «БЛЮДА»

Аннотация. В данной статье рассматриваются лексико-семантическое поле «блюда», заимствованные названия блюд в русском языке для выявления национально-культурных компонентов в их семантике, для выявления использования методов лексического и лингвокультурологического комментирования. Рассмотрен анализ материала, который свидетельствует о том, что заимствованные компоненты группы в процессе функционирования в русском языке существенно поменяли своё значение, что обусловило их сохранение в активном запасе.

Ключевые слова: поле, лексико-семантическое поле, названия блюд, исконная лексика, заимствование

За последние годы в лингвистике появилось значительное количество работ, посвящённых изучению и анализу названий блюд в русском языке. Данная проблема вызывает интерес, поскольку в названиях блюд находит своё проявление русская национальная лингвокультура.

Мы полагаем, что названия блюд, или *кулинаронимы* [6], своеобразно отражают культурную специфику народа или нации. Одни исследователи рассматривают кулинаронимы как «одну из лексико-тематических групп целостной номинативной сферы гастрономии» [6, с.30]. Другие же исследователи считают, что названия блюд отражают «специфику традиционной русской кухни как важной составляющей материальной культуры» [4].

Трудно не согласиться с представленными мнениями исследователей. Считаем, что национальная кухня может рассматриваться как объект материальной культуры и ценностная категория для каждого народа, ведь рецепты приготовления блюд, их ингредиенты сохраняются хозяйками и передаются из поколения в поколение. В названиях блюд отражаются те языковые реалии, которые обусловлены становлением и историей национальной кухни. Став объектами культуры, эти языковые

реалии изучаются с точки зрения лингвокультурологии, психолингвистики, компьютерной лингвистики и лингводидактики.

В нашей работе мы уточняем понятия «лексико-семантическое поле», «свойства семантического поля» для описания и конкретизации рассматриваемого в статье лексико-семантического поля «блюда».

Понятие *поле* в языкознании возникло как интуитивное отражение структурно-функционального подхода к явлениям языка, который неотделим от анализа групп и который, однако, на разных этапах рассматривался то как системный, то как просто групповой [13]. Это понятие соотносимо с содержанием термина «поле», который используется в физике. Он был заимствован другими науками, где стал пониматься как «совокупность взаимозависимых фактов» [5]. Именно в таком понимании он функционирует, например, в психологии и социологии.

В языкознании термин *поле* нашел своё методологическое обоснование только к концу первой трети XX века. В 1910 году была создана первая типология семантических полей, автором которой являлся Р. Мейер. *Поля* ученый называет *системами значений*, которые классифицирует по типу обозначаемых вещей на *естественные* (наименования флоры и фауны), *полуискусственные* (терминологические системы) и *искусственные* (наименования объектов вторичной природы, окружающей человека) [2]. Сам термин *поле* применительно к явлениям языка появляется в работах Г. Ипсена, который определяет его содержание как «совокупность слов, обладающих общим значением» [1, с.10].

Термины *семантическое поле* и *лексико-семантическое поле* в современном языкознании употребляют как синонимы, зачастую заменяя одно понятие другим. *Лексико-семантическое поле* представляет собой объединение языковых единиц по дифференциальным семантическим признакам. Лексемы сосуществуют внутри поля благодаря наличию определенной смысловой взаимосвязи. С помощью таких объединений представляется возможным членение языковой картины мира носителя и выявление специфических черт менталитета языкового коллектива.

В рассматриваемом нами лексико-семантическом поле «блюда» важнейшим идентификатором отнесения к данному полю является наличие ядерных сем «еда, отнесенность к еде». Приём пищи регламентируется социальными нормами и обычаями. По тому, как и что человек ест, можно судить о его социальном и культурном уровне. Название еды даёт понятие об интересах и вкусах того или иного народа.

Обзор словарных статей из «Этимологического словаря русского языка» М. Фасмера [9, 10, 11, 12], где представлены интересные нас дефиниции, показал, что исконных названий русских блюд в современном русском языке сохранилось не очень много. Это связано с тем, что самих наименований блюд в Древней Руси, с ее традиционной национальной кухней, было немного, а с течением времени часть таких наименований перешла в пассивный запас или была заменена другими названиями, отражающими заимствованный характер появившихся и вошедших в обиход иностранных блюд.

Наибольшее количество слов лексико-семантической группы «блюда» заимствовано из французского, английского, немецкого и тюркских языков, что подтверждается нашим языковым материалом: *кутья, бисквит, бульон, винегрет, желе, котлета, мусс, омлет, сосиска, суп, шашлык, колбаса, плов, долма, фрикадель* и др.

По мнению И.Г. Добродомова, «заимствование – элемент чужого языка (слово, морфема, синтаксическая конструкция и т. п.), перенесённый из одного языка в другой в результате языковых контактов, а также сам процесс перехода элементов из одного языка в другой» [3, с. 44]. История языковых контактов России с другими странами как раз и находит свое отражение в том, что в русском языке закрепились названия блюд, которые исконно не являлись традиционными русскими, а были заимствованы из других языков.

К числу древних заимствований относится слово **кутья**, заимствованное в общеславянский язык из греческого языка (ср. *κόκκος*), где оно обозначало «зерно» [10, с.435]. В русской кухне – это кушанье, первоначально жидкое, из риса или другой крупы с добавлением сахара и меда, иногда с изюмом, орехами и др., которое едят на поминках и на похоронах. По данным словаря И.И. Срезневского [7, с.703], оно фиксируется письменными памятниками с начала XII века.

Названия блюд, заимствованные из романских языков (в том числе из французского, итальянского и других романских языков), отражают языковые контакты, среди которых в XVIII начале XIX века особенно значимыми были отношения России с Францией. Приведём несколько названий, которые имеют французское происхождение, что отражено в «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера.

Бисквит (заимств. из французского в XVIII в., фр. *biscuit* означает «галета, бисквит») [9, Т.1, с.168] – лёгкое сдобное сладкое печенье, приготовленное из муки, яиц и сахара.

Бульон (заимств. из французского в XVIII в., фр. *bouillon* образовано от глагола *bouillir* и означает «кипеть») [9, Т. 1, с.240] – чистый мясной или рыбной отвар, используемый как основа для первых блюд.

Винегрет (заимств. из французского языка в XVIII в., фр. *vinaigrette* означает «соус из уксуса и масла») [9, Т.1, с.317] – «холодное кушанье из мелко нарезанных овощей с уксусом, маслом и др. приправами».

Желе (заимств. из французского в XVIII в., фр. *gelée* образовано от *geler* – «замораживать»): 1. Студенистое блюдо из фруктовых или ягодных соков, молока и т. п. с желатином (молочное желе, клюквенное желе). 2. Мясное или рыбное студенистое кушанье; заливное [10, Т. 2, с. 43].

Котлета (заимств. из французского в XVIII в., фр. *Côtelette* образовано от *côte* «ребро») [10, Т.2, с. 358]. В первоначальном значении – кусок мяса, приготовленный на кости. В современном русском языке и русской кухне – блюдо из рубленого или молотого мяса или рыбы в виде овальной лепешки.

Омлет (заимств. из французского в XIX в., фр. *omelette* означает «тонкая пластинка») [14] – жаркое яичное блюдо из взболтанных яиц с мукой и молоком. Блюдо закрепилось в русской кухне и конкурирует с традиционной яичницей.

Сосиска (заимств. из французского в XX в., фр. *saucisse* означает «колбаса») [11, Т.3, с.726]– небольшая тонкая колбаска, употребляемая обычно в пищу в варёном виде.

Давние контакты России со странами Средней Азии нашли своё отражение в названиях блюд, где представлен восточный колорит. Особое внимание привлекают названия блюд, заимствованные из тюркских языков.

Шашлык (заимств. в XVIII в. из тюркск. яз., где *шишлик* – производное от *шиш* – «вертел») [12, Т.4, с.417–418] – блюдо из кусочков мяса (баранины, говядины, свинины), зажаренных на вертеле, шампуре над огнем.

Колбаса (заимств. в XVIII в. из тюркск. яз., где *kulbastu* – «поджаренное мясо») [10, Т.2, с.287] – пищевой продукт, представляющий собой мясной фарш в оболочке из кишки или искусственной плёнки.

Плов (заимств. в XVIII в. из тюркск. яз., где *pilav* означает «рис с бараниной») [11, Т.3, с. 261] – восточное блюдо, приготовленное из риса с кусочками мяса и пряностями.

Долма (заимств. из турецкого («османского») *dolma*, производного от *tol-/dol-* означает ‘быть наполненным’) – долма, голубцы (из мясного фарша и риса, завернутых в виноградные листья). [9, Т.1, с. 483].

В заключение приведём мнение академика О. Н. Трубачева по поводу отсутствия тех или иных слов в словаре М. Фасмера. Учёный обосновывает включение того или иного слова в соответствии с тем, насколько слово отражает характер культурных связей между Россией и другими странами: «Преимущество на включение перед ... внешними новыми заимствованиями имеют, на мой взгляд, заимствованные слова, теснее связанные с традиционной культурой и отражающие межнациональные контакты в традиционных рамках старой России» [8, с.459].

В одной статье невозможно представить массив кулинарунимов, которые отражают своеобразие блюд, где отразилась и собственно русская и ее языковые контакты, но даже из нескольких приведённых примеров видно, что в названиях блюд отразились как собственно русские традиции в приготовлении пищи, так и те обычаи, ритуалы, которые соблюдались при изготовлении блюд другой национальной кухни.

На сегодняшний день многие названия блюд активно используются в нашей жизни, и порой мы даже не задумываемся, какая долгая история скрыта за названием таких привычных блюд как *окрошка*, *рассольник*, *макароны*, *борщ* и других.

Литература:

1. Ipsen G. Der alte Orient und die Indogermanen // Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft // Festschrift für W. Streiberg. – Heidelberg, 1924. – S. 200-237.
2. Meyer R.M. Bedeutungssysteme // Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprache. – Göttingen, 1910. – 434 s.
3. Добродомов И.Г. О тюркизмах в русской классике и памятниках письменности XIII–XV вв. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2011. – № 3 (45). – С. 44.

4. Егорова О.А. Парадигма кулинарии народа как важная составляющая материальной культуры (на материале русских сказок) // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2021. № 04 (72).
5. Кордуэлл М. Психология. А-Я: Словарь-справочник / М. Кордуэлл; Пер с англ. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 448 с.
6. Леонова А. И. Лингвокультурологическая специфика кулинаронимов: дис. канд. филол. наук: 10.02.19. – Тверь, 2003.
7. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 1. – СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесн. Имп. АН, 1893–1912. – С.703.
8. Трубачев О.Н. Труды по этимологии: Слово.История. Культура. Том 1. – М., 2004. – С.459.
9. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. – М., 1986. – С. 576.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. – М., 1987. – 672 с. /С. 435.
11. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. – М., 1987. – 832 с. /С. 435.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. – М., 1987. – 865 с.
13. Швайко Я.В. Семантическая модель английских глаголов обучения: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / Я. В. Швайко. – Уфа, 2006. – 22с.
14. Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. <https://lexicography.online/etymology/shansky/>

F. Sh. Faizova

F. Rafikova

ANALYSIS OF LEXICAL COMPONENTS

SEMANTIC FIELD “DISHES”

Abstract. This article examines the lexical-semantic field of “dish”, borrowed names of dishes in the Russian language to identify national-cultural components in their semantics, to identify the use of methods of lexical and linguocultural commentary. An analysis of the material is considered, which indicates that the borrowed components of the group in the process of

functioning in the Russian language significantly changed their meaning, which determined their preservation in the active stock.

Keywords: field, lexical-semantic field, names of dishes, native vocabulary, borrowing.

И.А. Федорова

УДК 811.111 (075.8)

**К ВОПРОСУ ПРИМЕНЕНИЯ ИНТЕЛЛЕКТ КАРТ
НА ЗАНЯТИЯХ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ У СТУДЕНТОВ-
БАКАЛАВРОВ НЕЯЗЫКОВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ВУЗА**

Аннотация: В статье рассмотрены возможности использования интеллект карт в обучении студентов-бакалавров иностранному языку на неязыковых специальностях вуза. Даны практические рекомендации и ссылки на электронные ресурсы для составления интеллект-карт.

Ключевые слова: интеллект-карты, структурирование информации, диаграмма, метод преподавания иностранного языка, заучивание лексических единиц, контроль грамматических навыков, сервисы для создания интеллект-карт.

В соответствии с современными требованиями к выпускнику бакалавриата неотъемлемой частью подготовки студентов является освоение иностранного языка. Согласно учебной программе неязыковых специальностей вуза на дисциплину «Иностранный язык» выделяется 2 часа аудиторной работы в неделю. Низкий уровень языковой подготовки студентов, часто отсутствие мотивации к изучению иностранного языка, разный уровень владения языком, большие по составу группы студентов, все эти реалии сегодняшнего дня заставляют преподавателей иностранного языка постоянно находится в поиске новых приемов обучения.

Одним из таких приемов являются «интеллект карты» или метод Бьюзена. Тони Бьюзен (02.06.1942 – 13.04.2019) – британский психолог, писатель, популяризатор науки. Одним из его главных достижений считают разработку интересного и полезного способа «радиантного мышления» - составление интеллект карт («радианта» - точка небесной сферы, из которой как бы исходят видимые пути тел с одинаково направленными скоростями). Интеллект карты или ментальные карты, карты мыслей, ассоциативные карты (от англ. mind map, mind – мозг,

разум, map - карта) - это быстрый и легкий способ организации и структурирования мышления, усвоения информации или решения комплексных задач. Это яркий пример нелинейного, нестандартного познания, который особенно подходит людям с визуальным типом памяти.

Интеллект карта является зрительным инструментом мозгового штурма и представляет собой диаграмму с основной идеей в центре и дополнительными подтемами и идеями на разветвляющихся линиях. Цвета и формы в диаграмме могут варьироваться, но неизменным остается следующее:

- основная идея всегда расположена в середине,
- в каждой ветви диаграммы содержится ключевое слово,
- ветви диаграммы напрямую либо косвенно связаны с главной темой.

Каким же образом можно применять интеллект карты в обучении иностранному языку? Так как они обладают огромным потенциалом в процессе запоминания информации, их можно использовать прежде всего для заучивания иноязычных лексических единиц. В последние годы студенты явно испытывают с этим большие сложности. Составить словарь по изучаемой теме, подготовить итоговое устное высказывание, написать эссе или организовать дискуссию – со всеми этими задачами помогут справиться интеллект карты. Так, рисунок 1 представляет собой пример словаря по устной теме «Обо мне и моей семье» студентки первого курса направления 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) ВлГУ, ПИ, группа МИ-123 Пахуновой Златы.

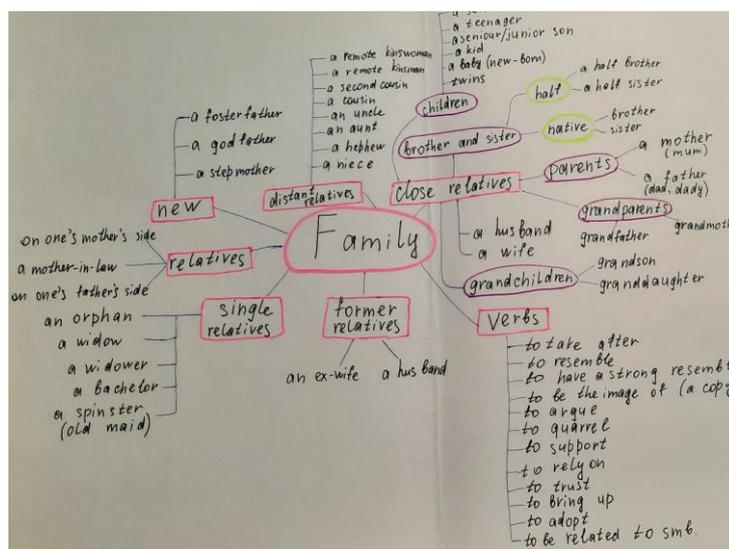


Рис.1. Словарь лексики по теме устной речи «Моя семья»

Довольно высокую эффективность интеллектуальной карты показали в проведении контроля освоенности студентами лексического материала.

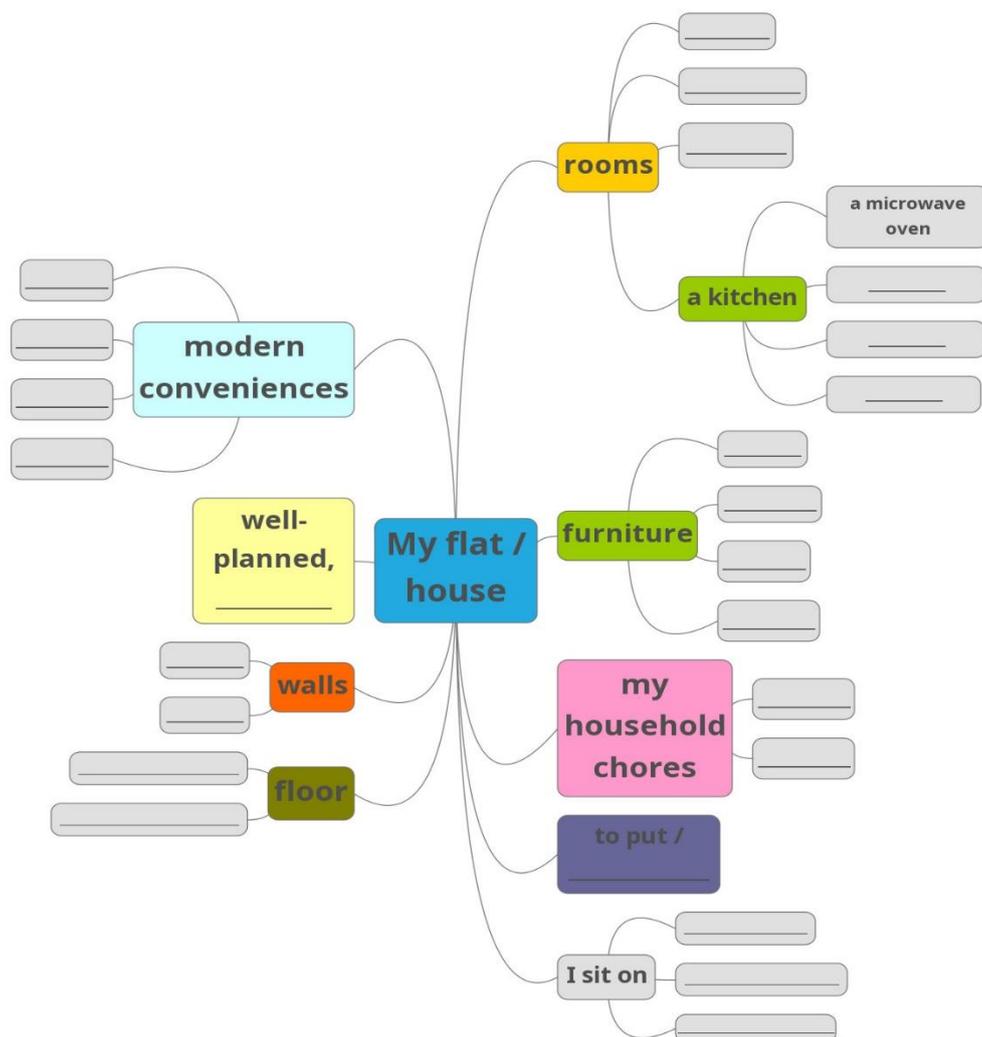


Рис.2. Интеллект карта для проверки знания лексики по теме устной речи «Квартира/ дом. Условия проживания»

Подобный вид работы по сравнению с традиционным лексическим диктантом или фронтальным опросом слов имеет ряд преимуществ: во-первых, работа выполняется индивидуально и в результате у каждого студента должна получиться своя паутина с определенным количеством разветвлений, во-вторых, любое новое творческое задание вместо привычного рутинного вызывает у студентов положительный отклик, а также позитивные эмоции что, соответственно, повышает мотивацию к изучению иностранного языка. На рисунке 2 представлена интеллектуальная карта по устной теме «Квартира / дом. Условия проживания», с помощью

которой преподаватель может проверить знание лексики. Задание - заполнить пустые части диаграммы подходящими словами и словосочетаниями.

К методу интеллект карт можно прибегнуть и для введения, закрепления и отработки грамматических явлений, например, для заучивания форм неправильных глаголов. Студенты должны распределить глаголы в своих интеллект картах согласно закономерностям в образовании неправильных форм, это существенно облегчит процесс запоминания.

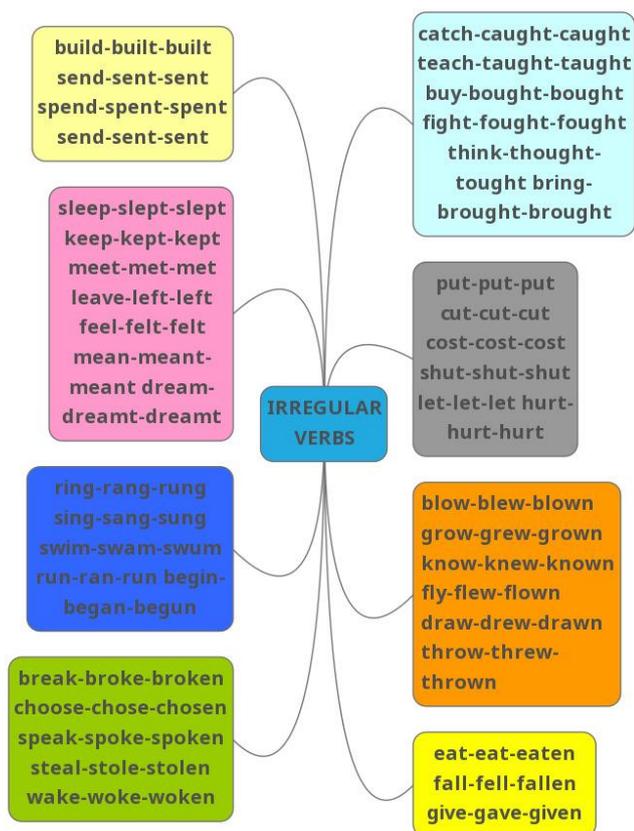


Рис.3. Интеллект карта «Формы неправильных глаголов»

Интеллект карты лучше всего составлять письменно на бумаге, придерживаясь следующих рекомендаций:

1. Начинать составление ментальной карты необходимо с ключевого слова / темы, располагая этот блок в центральной части листа
2. Подпункты размещаются в разветвляющихся блоках, которые могут быть также взаимосвязаны между собой

3. Так как мы мыслим образами и ассоциациями, лучше применять достаточное количество символов и рисунков
4. Желательно пользоваться цветными ручками / карандашами, слова в блоках писать печатными буквами

На сегодняшний день метод ментальных карт стал настолько популярен, что появилось множество электронных ресурсов и приложений для структурирования информации на компьютере или телефоне. Наиболее востребованными из них являются следующие: Freemind, MindMup Mind42, MindMeister, Draw.io, LOOPY, WiseMapping, XMind и др. Например, программой MindMup (<https://www.mindmup.com/>) можно пользоваться бесплатно, без регистрации и создавать интеллект карты онлайн. Она имеет довольно удобный и понятный интерфейс и простой в управлении инструментарий. Готовую интеллект карту можно распечатать, сохранить в различных форматах (svg, jpg, png, pdf), вставить в документ или презентацию.

Таким образом, можно констатировать тот факт, что на сегодняшний день интеллект карты являются одним из результативных средств структурирования учебной информации и могут успешно применяться на практических занятиях по иностранному языку в неязыковом вузе.

I.A. Fedorova

**ON THE ISSUE OF USING MIND MAPS IN FOREIGN LANGUAGE
CLASSES FOR BACHELOR STUDENTS OF NON-LINGUISTIC
SPECIALITIES OF THE UNIVERSITY**

Abstract. The article considers some possibilities of using mind maps in teaching bachelor students a foreign language in non-linguistic specialties of the university. Practical recommendations and links to electronic resources for drawing up mind maps are given.

Keywords: mind maps, structuring of information, diagram, method of teaching a foreign language, memorization of lexical units, grammatical skills control, services for creating mind maps.

**МОЛОДЫЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЫ
В СОВРЕМЕННОМ
НАУЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**



С. А. Богданова

УДК 82-32

МИФОПОЭТИКА ХРОНОТОПА В СБОРНИКЕ В. ПЕЛЕВИНА
«СИНИЙ ФОНАРЬ»

Аннотация: В настоящей статье рассмотрена проблема изучения мифопоэтики хронотопа в сборнике В. Пелевина «Синий фонарь». Известный своим особым стилем и сюрреалистическим подходом к повествованию, писатель интегрирует философские и символические элементы с различными семиотическими кодами. Каждый из рассказов проецирует повторяющуюся в разных пространственных декорациях идею – смерти для новой жизни. Авторское мировосприятие опирается на философию буддизма.

Ключевые слова: хронотоп, мифопоэтика, сверхпространство, философия буддизма, психоделика, оборотничество, постмодернизм.

Постмодернист Виктор Пелевин интегрирует философские и символические элементы с различными семиотическими кодами, что создаёт уникальную атмосферу и расширяет границы интерпретации текста.

Каждый рассказ из сборника «Синий фонарь» проецирует повторяющуюся в разных пространственных декорациях идею – смерти для новой жизни. Мировосприятие автора опирается на философию буддизма, в частности: жизнь человека – источник страданий, избавление от них – в уходе из относительного мира в область абсолютных истин. Смерть – не столько акт исчезновения, сколько момент перерождения, а состояние сна – идентификация «первого пространства» в поисках духовного прозрения. Цветовое пространство фонаря формирует медитативный фон и создаёт внутри каждого рассказа эффект присутствия синего Будды – символа просветления и осознанности. Кроме этого, мерцающий метафизическим светом синий фонарь становится знаком потусторонности, реальности/ирреальности в одной иллюзии существования.

Как отмечает Э.Ф. Шафранская, «художественная литература – это игра с читателем, метафорический текст, лаборатория возможного и невозможного, практика манипуляций» [6, с. 321]. Так В. Пелевин в прямом смысле играет с читателем и создаёт повесть «Принц Госплана» по

аналогии с компьютерной игрой «Принц Персии». Цифровой континуум с элементами виртуальной (VR) и дополненной (AR) реальностей превращает читателей в игроков, вовлекая в умищающуюся в несколько уровней жизнь главного героя. Работая программистом в госучреждении советской эпохи, Александр Лапин превращается в виртуальном пространстве компьютерной игры в настоящего принца Персии. Занимательно то, что механика, динамика и геймплей в повести выступают инструкцией для прохождения «Принца Госплана». Множественность уровней, переходы в меняющиеся направление коридоры, атрибуты-подсказки создают погружение в игровой фон. «Цель игры – подняться до последнего уровня, где ждет принцесса...» [5, с.1]. В этом ли смысл?

Отсутствие свободы в гибридном симулякре оказывается возможностью преодоления границ физического мира и поиске истинного Себя. Не абстрактная цель в образе возлюбленной, а борьба с виртуальным внутренним Я через страдания – прохождение всех уровней и возвращение к отправной точке. Выход из подобного лабиринта видится в закодированной аллегориями притче о магрибском молитвенном коврике. Прогуливаясь по пустынной дороге, мальчик по имени Юсуф встретил какого-то старика в чёрной шляпе. Тот дал ребёнку сладкого сахарного петушка и хотел было рассказать сказку про магрибский молитвенный коврик, как посторонние звуки отвлекли Юсуфа и заставили на время убежать от старика в поместье отца. Вернувшись, на дороге никого не было, а интерес к содержанию сказки остался. Мальчик прибежал к отцу со словами:

«– Папа! Ты знаешь что-нибудь про магрибский молитвенный коврик?»

И вдруг его отец побледнел, затрясся всем телом, упал на пол и умер» [там же, с.18].

Та же участь ожидала мать, суфийского учителя, старика-носителя легенды.

Стадии жизни Юсуфа подчиняются **ашрамам** (санскрит: आश्रम) – системе духовного развития в индуизме, состоящей из 4 этапов:

- 1 ашрам) «Брахмачарья» или студенческая практика;
- 2 ашрам) «грихастха» или семейный этап;
- 3 ашрам) «Ванапрастха» или стадия отшельника;
- 4 ашрам) «Санньяса» или странствующая аскетическая стадия.

Первые два ашрама связаны с прекращением физических событий и эмоциональных связей с родителями, третий получает воплощение в освобождении от привязанности и зависимости к учителю, а четвёртый в отступлении от традиции как от формы через образ старика. Уход важных людей для Юсуфа отображается на горюющих вместе с ним разных частях ЭГО.

Молитвенный коврик – это семиотический знак пути и разрушения пространств – действительности, сознания и виртуальности. В мире арабских и персидских легенд обладатель коврика Аль-Хадир, иногда его называют «Зелёный Хидр», обычно изображается в виде старца с зелёной бородой, живущего на безлюдном острове и передвигающегося по воде благодаря чудесному молитвенному коврику. В позднесоветской действительности Саша Лапин управляет виртуальной копией себя в игре посредством перемещения компьютерной мыши по коврику – рецепции ковра-самолёта из собрания сказок «Тысячи и одной ночи».

В пространстве игры на одном из уровней появляется Зелёный Хидр из притчи, только в обличие злодея. В реальности в этот момент друг главного героя Петя Итакин по странному совпадению одевается как тот самый «Зелёный Хидр»: «На нём была зеленая кофта и протертые джинсы, что очень удивило Сашу, знавшего госплановский этикет» [там же, с.14]. Подобная модель смешанной реальности в 1994 году была описана как целостная система «mixed reality» [8, с. 3]. А.В. Иванова подчеркивает, что в представленной исследователями модели «Смешанная реальность определена как система, в которой объекты реального и виртуального миров сосуществуют и взаимодействуют в реальном времени, в рамках виртуального континуума.» [1, с. 495].

Стремление преодолеть повторяющийся круг смертей близких Юсуфа заканчивается запуском обратного процесса: с покупки на оставшиеся деньги сахарного петушка, который когда-то подарил старик-носитель легенды. По аналогии сменяющие друг друга состояния жизни и смерти игрока Саши - Принца Персии обуславливают катастрофическую модель с отсутствием будущего.

Повесть «Затворник и Шестипалый» продолжает тенденцию метаморфоз в рамках двухуровневой системы осмысления, понимания и фиксации хронотопа по принципам игровой поэтики. Первый уровень соотносится со сферой материального мира (жизни двух цыплят на бройлерном комбинате имени Луначарского), второй же соединяет

философские мысли и религиозные изыскания в иронико-комическом модусе.

Изгнанные из социума за отшельнический образ жизни и дефектность лапок Затворник и Шестипалый путешествуют по чёрной ленте конвейера, изучая и постигая глубины фантазмагоричного мира: восьмиугольный контейнер – клетка для бройлеров, неподвижные светила – электрические лампы, боги – работники птицефабрики. Разобравшись в смысле существования цыплят, предназначении кормушки-поилки в центре мира, Затворник среди социума начинает проповедовать аскезу в питании ради временной задержки до «Решительного этапа» или «Страшного Супа» (аналогия со Страшным Судом). Вместе с тем главные герои укрепляют куриные крылья физическими упражнениями (метафора духовного развития) для полёта за Стену Мира. В день “Страшного суда” совершается полёт из здания птицефабрики через разбитое окно «в сторону огромного сверкающего круга, только по цвету напоминавшего то, что они когда-то называли светилами» [4, с. 13]. Свобода тела и сознания, надежда на светлое будущее завершает историю Затворника и Шестипалого. Однако, почему именно этим цыплятам, а не любым другим уготована такая судьба?

Избавление от вечных мук дано только тем, кто посвящает весь жизненный путь духовному совершенствованию. Затворник как медитирующий йог ведёт уединённый образ жизни, пытается постичь истину куриного мироздания, зарывшись в некую келью из опилок, и распространить идею спасения среди сородичей. Подобную цель прослеживал пророк Захария, избранный Богом для пророчеств о будущих событиях. Одно из семи предсказаний указывает на затмение солнца во время распятия Иисуса Христа и Второе пришествие и Страшный Суд: «День этот будет единственный, ведомый только Господу: ни день, ни ночь; лишь в вечернее время явится свет» (Зах. 14, 7) [2].

Шестипалый – архетипическая тень Затворника, отличающаяся сходством с остальными во внешнем строении лап (шестой палец = шестое чувство), принадлежит сверхъестественному миру и способна вступить с ним во взаимодействие. Провиденциальное пророчество Страшного суда скрыто в тотемное имя героя – «Откровение синей ленточки» – «Апокалипсис, или, в переводе с греческого, Откровение святого Иоанна Богослова». Заключительные отрывки повести со Страшным Супом прототипируют части последней книги Нового Завета в приведённых

главах: «Бог окончательно и навсегда поражает дьявола и его лжепророка-антихриста: шедший от Бога огонь вверг их навеки в озеро огненное, где будут они мучиться «во веки веков» ([Откр.20:9–10](#)). Затем последовало всеобщее (второе) воскресение на суд ([Откр.20:12–13](#))» [7].

Игровые стратегии связаны с художественным феноменом оборотнического неомифа для очерчивания мифологически смысловых интерпретаций контекста. Рассказ «Жизнь и приключения сарая Номер XII» создан по принципу игровой системы «конец есть начало нового» с буддистской философией непрерывности жизни. Главный герой, кажущийся неодушевлённым, но по-человечески мыслящим и страдающим сараем Номер XII проходит внутренний эволюционный путь развития от «пахнувших свежей смолой досок» [3, с. 4] до велосипеда, летящего высоко над землёй.

Сарай Номер XII приходит к духовному освобождению, просветлению и перерождению. Модель «кармического круга перевоплощений» (знаки, подталкивающие к метаморфозе: круглая бочка, колесо велосипеда, обруч на стене, номер имени Сарая (двенадцатичасовой оборот циферблата)) олицетворяет стилизованное под колесо велосипеда восьмиспицевое Колесо Дхармачакры или Колесо Жизни – символа учения Будды о пути к просветлению: «Ещё секунда, и пятно превратилось в совершенно нереальную вещь – велосипед без велосипедиста, летящий на высоте трёх или четырёх метров» [там же, с. 9].

Семиотика пространственных границ в сборнике «Синий фонарь» открывает возможность для глубокого философского размышления и погружения в мир символов и знаков.

Литература:

1. Гарипова Г. Т. Принципы миромоделирования в русской прозе XX века (неклассическая парадигма художественности). Дис. ... д-ра филол. наук. Владимир, 2021. 612 с. [Электронный ресурс.] – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_49423791_31228005.pdf (дата обращения 10.10.2023).
2. Откровение Св. Иоанна Богослова [Электронный ресурс.] – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Biblia2/rukovodstvo-k-izucheniyu-poslanij-svjatogo-apostola-pavla-i-apokalipsisa/16> (дата обращения 10.10.2023).
3. Пелевин В. О. Жизнь и приключения сарая номер XII / В. О. Пелевин – «ФТМ», 1991. 9 с.

4. Пелевин В. О. Затворник и Шестипалый, 1990. 13 с.
5. Пелевин В.О. Принц Госплана, 1991. [Электронный ресурс.] – URL: https://24centre.ru/uploads/files/Texts/Hudozhestvennye/Pelevin_V_Princ_Gosplana.pdf?ysclid=lnkcbywr3a312817902 (дата обращения 10.10.2023).
6. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. 367 с.
7. Толкования Священного Писания [Электронный ресурс.] – URL: <https://studybible.ru/fater/38/14/7/> (дата обращения 10.10.2023).
8. Milgram P., Kishino F. (1994) A taxonomy of mixed reality visual displays // IEICE Transactions on Information and Systems. Vol E77-D, № 12. P. 1321– 1329.

S.A. Bogdanova

MYTHOPOEICS OF CHRONOTOPE IN V. PELEVIN'S COLLECTION «BLUE LANTERN»

Abstract: This article examines the problem of studying the «Mythopoetics of the chronotope in V. Pelevin's collection «The Blue Lantern». Known for his distinctive style and surreal approach to storytelling, the writer integrates philosophical and symbolic elements with various semiotic codes. Each of the stories projects an idea that is repeated in different spatial settings - death for a new life. The author's worldview is based on the philosophy of Buddhism.

Keywords: chronotope, mythopoetics, superspace, Buddhist philosophy, psychedelics, werewolf, postmodernism.

А.А. Быстрова

УДК 82.8

ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА ОБЩЕСТВЕННУЮ МЫСЛЬ

Аннотация. Во все времена литература являлась рупором для вскрытия и придания огласке острых общественных проблем. Именно литература сквозь призму строк могла рассказать читателю о насущных проблемах общества, а также воздействовать на формирование его

культурного базиса. В данной статье подробно рассматривает вопрос влияния литературы на сознание человека, анализируются некоторые литературные произведения и их герои, а также делается вывод, касаемо того, что значит литература для современного человека и способна ли она влиять на сознание людей.

Ключевые слова: литература, литература и общественная мысль, значимость литературы, влияние литературы на общество, общественная мысль, проблемы общества в литературе.

Как историческая, так и современная литература всегда была и будет настоящим наследием для человека, так как она играет очень важную и значимую роль в жизни общества и человеческой культуры. Литература сегодня - это важнейший вид искусства, который способен формировать общественную мысль и быть рупором острых проблем, которые не всегда можно придавать огласке.

Сегодня мы без труда можем прочитать произведения авторов классической русской литературы (Ф.М. Достоевский, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин и другие) и понять, что некоторые проблемы в обществе, вне зависимости от времени, прогресса и приобретения обществом новых черт, не меняются. А значит необходимо будоражить общественную мысль, чтобы дать толчок к изменениям и решениям этих проблем. И одним из таких катализаторов и являются литературные произведения. Здесь сразу же вспоминается оптимистический настрой Н.А. Добролюбова, который говорил, что в будущем литература станет силой, движущей развитие общества [1, с. 129]. И по итогу, мы должны признать, что он был прав.

Сейчас в обществе стало модно и популярно читать литературу из тематического поля, касающегося психологии, а классика отошла на второй план. Отметим, что с точки зрения развития общества можно сказать, что духовная жизнь людей раньше была более сакральным и благородным делом, чем сегодня. Но важно сказать, что мода на «сегодняшнюю» литературу» никогда не сможет обыграть и превзойти качественную литературу, проверенную столетиями, в которой заключена мудрость, основанная на опыте предыдущих поколений. Ведь как написал Ф.М. Достоевский в своем произведении «Бедные люди»: «...случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена».

Эта цитата еще раз доказывает мысль о том, что литературе свойственно влиять на человеческую жизнь и трансформировать ее, вкладывая в различные процессы новые особенности и смыслы. К тому же, литература имеет одно очень важное свойство, которое называется суггестивность - способность искусства передавать информацию, минуя критику сознания, и одновременно невозможность восприятия искусства вне измененного состояния сознания [1, с. 131].

В подтверждение этому мы может привести в пример оппозиционное общественно-политическое движение декабристов. Его представители пытались свергнуть самодержавное правительство и установить конституционную монархию. Ни для кого не секрет, что большинство тех, кто состоял в этом движении, были вдохновлены произведениями А.С. Пушкина, который часто поднимал в своих трудах вопросы, касающиеся необходимости политических перемен в стране.

Еще одним примером может служить А.И. Солженицын и его повесть «Один день Ивана Денисовича», который критиковал советское правительство в своих произведениях и поднимал вопросы продвижения демократических взглядов, защиты человеческих прав и свободы: «Великое счастье свободы не должно быть омрачено преступлениями против личности, иначе - мы уьем свободу своими же руками».

Хотя стоит напомнить, что в советское время многие авторы, которые были против существовавшего режима, подвергались преследованиям, но их произведения все равно продолжали подпольно распространяться и будоражить умы мыслящего общества.

В этой связи мы можем говорить о неразрывной связи истории и литературных произведений. Здесь же можно отметить и то, что многие произведения настоящего времени имеют определенные отсылки к произведениям прошлых столетий, когда рассматривают определенные проблемы, конфликты, возможные пути их решения и анализируют то, как это было раньше, и как это решалось.

В целом, исторические проблемы всегда находили отражение в литературе и публицистике и затрагивались авторами для привлечения внимания. Причем не только в России, но и во всем мире.

Помимо этого, в литературе мы часто можем встретить примеры «хороших» и «плохих» образов, которые говорят нам о том, как должен выглядеть достойный человек, какие в нем должны быть черты и особенности. И посредством литературных образов человек воспитывал

себя и создавал свой настоящий образ на примере героев из произведений. Ведь все мы знаем исконно русских Ивана-дурака, Василису Премудрую, Кощея Бессмертного и других героев из наших детских сказок, которые учат ребят с самого детства, какие черты характера должны быть в каждом человеке, а что надо подавлять, как видеть в личности плохое и т.д.

Говоря о литературе и ее влиянии на общественное сознание, мы также должны затронуть вопросы философии, которые неразделимы. Только в случае с философскими аспектами мы говорим о прозрении тайны человеческого бытия через логические закономерности и особенности, а в случае с литературным творчеством мы говорим о том же, но со стороны образных средств и инструментов выражения.

Литературное творчество способно через текст воспроизвести действительность и отношение общества к ней. Причем человек, декодируя основной посыл, заложенный в этом тексте, может воспринять его по-особенному. Это также говорит о том, что все мы разные, у всех разное понятие действительности и отношение к проблемам, которые в ней существуют. И авторы произведений берут это во внимание, и как следствие, создают и работают на свою собственную и особенную аудиторию, которая имеет определенный бэкграунд для грамотного декодирования контекста произведений этого автора.

Подводя итог всему вышесказанному, стоит сказать, что литературные произведения действительно оказывают огромное влияние на человеческие мысли и общественное сознание в целом. И наша многогранная история подтверждала этот тезис много раз.

В данной работе мы подробно рассмотрели все аспекты, касающиеся бытования литературы в обществе через призму «было-стало» и пришли к выводу, что, несмотря на все существенные изменения и трансформации в обществе и его сознании, его сущность, проблемные вопросы/точки и конфликты остаются сквозь года одинаковыми, и литература дает решение и ответы на многие из них, основываясь на практике. Именно поэтому в современном обществе так важны люди, умеющие мыслить и анализировать, а не просто читать литературные произведения, отдавая дань моде.

Литература:

1. Багновская Н. М. Значимость литературы для жизни общества // Вестник РЭА им. Г. В. Плеханова, 2015. №3 (81). С. 128-134.

A. A. Bystrova

THE INFLUENCE OF LITERATURE ON SOCIAL THOUGHT

Abstract. At all times, literature has been a mouthpiece for revealing and publicizing pressing social problems. It was literature through the prism of lines that could tell the reader about the pressing problems of society, as well as influence the formation of its cultural basis. This article examines in detail the issue of the influence of literature on human consciousness, analyzes some literary works and their heroes, and also draws a conclusion regarding what literature means for modern people and whether it is capable of influencing people's consciousness.

Keywords: literature, literature and social thought, the importance of literature, the influence of literature on society, social thought, problems of society in literature.

Н. С. Казарян

УДК 821.161.1

ФАРСОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КОМЕДИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ И А. Ф. ПИСЕМСКОГО

Аннотация. Статья посвящена выявлению наследования комедиями А. Ф. Писемского фарсовых элементов комедий Н. В. Гоголя. Выявляется общая функция фарсовых элементов в комедиях Писемского и Гоголя – не создание смехового эффекта, а раскрытие нравственной пошлости персонажей. Устанавливаются различия в характере фарсовых элементов: в комедиях Гоголя они чрезвычайно разнообразны, в комедиях Писемского они носят подчеркнуто физиологический характер.

Ключевые слова: комедия, персонаж, смех, элементы «грубой комики», фарсовые элементы, физиологичность.

Современники Н. В. Гоголя видели в комедиях автора исключительно фарсовые элементы [23, с. 161]. Так, комедию «Женихи» (первая редакция «Женитьбы») современники воспринимали как фарс, она, по замечанию С. Т. Аксакова «...увы: <...> не была понята!» [2, с. 14]. Такая же была рецепция и комедии «Ревизор»: в пьесе видели «грязный, клеветнический фарс» [8, с. 18]. В литературоведении принято

противопоставлять высокий гоголевский смех «грубой комики», при этом последняя представлена в комедиях Гоголя в редуцированном виде [12, с. 12; 9, с. 83].

Ю. В. Манн приводит следующие примеры «грубой комики» в комедии «Ревизор» [9, с. 86]: городничий путает слова: «Пусть каждый возьмет в руки по улице <...> по метле» [5, с. 22]; он *«берет вместо шляпы футляр»* [5, с. 23]; путаница в записке городничего к жене; Бобчинский и Добчинский *«сталкиваются лбами»* [5, с. 85]. Н. Л. Степанов добавляет к фарсовым элементам следующие эпизоды: Бобчинский падает с дверью в трактире, Подколесин прыгает в окно, женихи смотрят в замочную скважину [23, с. 160]. И. Л. Вишневская, напротив, отмечает, что «грубая комика» в комедиях Гоголя представлена не в редуцированном, а в полном виде. В «Ревизоре» примеров «грубой комики», по мнению исследователя, намного больше, чем принято выделять [4, с. 138]. Проблема заключается в обобщенном представлении о «грубой комики»: ее рассматривают как недостойное проявление комического, хотя она представляет собой живое и естественное явление [4, с. 138]. И. Л. Вишневская приводит следующие примеры «грубой комики»: Хлестаков на коленях попеременно то перед Марьей Антоновной, то перед Анной Андреевной; дети Добчинского, похожие на Ляпкина-Тяпкина; многочисленные отступления от основного рассказа персонажей; зуб со свистом; звуки, которые издает Гибнер; зритель училищ закуривает сигару не с того конца [4, с. 139].

Фарсовые элементы нужны Гоголю не столько для создания комического эффекта, сколько для раскрытия глубокого внутреннего смысла [23, с. 160]. Как отметил Н. К. Пиксанов, идея у Гоголя прикрыта «пеленой внешнего комизма» [12, с. 14]. Путаница в «Ревизоре» не является источником действия комедии: она выявляет область «спешки, неразберихи, страха» [9, с. 87]. Фарсовые элементы выявляют настоящее психологическое волнение персонажей перед мнимым ревизором [23, с. 161], а также выявляют нравственную пошлость персонажей [18, с. 284]. Прыжок Подколесина, при всей своей невероятности, не является фарсовым «трюком», явившимся из ниоткуда, поскольку в этом действии Подколесина отражаются пошлость и бездуховность не только его самого, но и «безобразие всей среды» [24, с. 333-334]. Раскрывает внутреннюю пошлость персонажей и одновременное двойное «увлечение» Хлестакова женой городничего и его дочерью [24, с. 343].

А. Ф. Писемский является последователем Н. В. Гоголя, на что неоднократно обращали внимание критики и литературоведы [6, с. 437; 1, с. 266; 11, с. 82; 19, с. 318]. Обратим внимание на характер смеха в комедиях Гоголя: он универсален, в отличие от характера смеха последователей классика – А. В. Сухово-Кобылина или М. Е. Салтыкова-Щедрина, который можно охарактеризовать как односторонний «смех-бич» [4, с. 209]. Писемский в статье о втором томе «Мертвых душ» признает универсальный характер смеха в произведениях Гоголя [15, с. 526]. Между тем характер смеха в произведениях Писемского далек от универсальности [7, с. 14], он является односторонним, как и у современников Писемского: Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина. У Писемского, в отличие от Гоголя, смех «более суров и натуралистичен», он «не распадается на полутона» [17, с. 46]. Объясняется такая специфика смеха в произведениях Писемского его установкой на правдивое отражение действительности, а комизм связан с преувеличением, то есть с отступлением от правды [20, с. 90]. Высшая степень комизма является «крайним искажением жизни», отходом от «ее сложности и полноты» [22, с. 32]. Современники Писемского определяли специфику комизма автора, которая заключается в повышенном внимании к физиологичности: «веселость <...> чисто физиологического свойства <...>, которой отличаются, например, древние комедии римлян, средневековые фарсы и наши простонародные переделки разных площадных шуток» [3, с. 481]. А. М. Скабичевский в произведениях Писемского отмечает «необузданный разгул чисто физиологического смеха» [21, с. 36]. Смех в произведениях Писемского «ни на что не намекал, кроме забавной пошлости выводимых субъектов» [3, с. 481]. У Писемского фарсовые элементы порой «загромождали» его ранние произведения (например, повесть «Мг Батманов») [20, с. 75] – эта особенность находит отражение не только в эпических произведениях, но и в комедиях автора. Таким образом, при всем различии характера смеха в произведениях Писемского и Гоголя, общими у обоих авторов являются элементы «грубой комики».

Комедии Писемского насчитывают большое количество фарсовых элементов. Так, в комедии «Ипохондрик» элементы «грубой комики» встречаются в описании болезней: у отца Ванички «болезнь известная – геморрой, от которой моционом лечатся» [14, с. 50]. У Михайлы Иваныча Канорича была «крымская лихорадка», из-за которой его, по словам Канорича, «в один день свернуло как сидорову козу <...> Она меня, знаете,

гнет, а я купаться, потом к товарищам, пью пунш, водку» [14, с. 72]. При помощи «грубой комики» создан образ Канорича, который грозитя расправиться с обидчиком сестры: «Ух, как я этих-то господ умею учить!.. Как, например, их мошеннические физиономии умею встряхивать! чудо!..» [14, с. 54]. «Не угодно ли вам, скажу, милостивый государь, видеть этот кулак, то есть мой кулак! <...> эти десять фунтов принуждены будут пересчитать ваши ребра и добраться <...> до физиономии» [14, с. 56]. Персонажи в первой комедии Писемского часто ломаются в запертую дверь: Ваничка, преследуя Надежду Ивановну, *«начинает ломиться в дверь сначала руками, ногами, а потом и всем телом»* [14, с. 62], *«Дверь с шумом растворяется; стул летит <...> Является Михайло Иваныч»* [14, с. 71]. Еще один элемент «грубой комики» представлен в истории Настасьи Кирилловны о том, как ее пригласили прийти в какой-то дом, а затем внезапно «с ног до головы и окатили какой-то дрянью, – кажется, помоями!» [14, с. 64].

Во второй комедии Писемского «Раздел» фарсовые элементы редуцированы по сравнению с первой. В этом аспекте показательны два эпизода, изображающие раздел имущества. В первом эпизоде родственники решают, кому будет принадлежать турецкая шаль: Анне Ефремовне или Эмилии Петровне. Иван Прокофьич предлагает разорвать турецкую шаль пополам, с чем Анна Ефремовна соглашается: «Пусть лучше разорвется пополам, но я не хочу, чтобы она была в чьих-нибудь руках» [14, с. 134]. Шаль разрывают пополам и обе стороны таким образом удовлетворены. Во втором эпизоде описан «раздел» Иваном Прокофьичем имущества: он *«схватывает вдруг палку и начинает ею колотить по столу, на котором были расставлены фарфор, хрусталь, серебро и прочие лучшие вещи»* [14, с. 156]. Иван Прокофьич намерен и физически расправиться с родственниками: *«замахивается <...> палкой <...> хватая его за шиворот»* [там же].

В комедии «Хищники» при помощи фарсовых элементов создан образ камергера Дмитрия Дмитрича Мямлина, который обладает подробно выписанной физиологической характеристикой: *«плешистый господин, с женской почти физиономией и с необыкновенно толстым задом»* [16, с. 428]. У Мямлина проявляется нервная болезнь, которая заключается в непроизвольном сокращении мускулов лица. Его, по словам графа Зырова, *«корчит и кобенит почти каждоминутно»* [16, с. 456]. Мямлин, несмотря на свою болезнь, получает повышение по службе вследствие того, что он

является родным племянником влиятельного князя Михайлы Семеныча. Образ Мямлина связан с персонажем комедии Гоголя «Женихи» – зайкой Пантелеевым (в комедии «Женитьба» он является внесценическим персонажем). В свою очередь, зайка Пантелеев наследует порок чиновника по фамилии Радбын из комедии В. В. Капниста «Ябеда». Такой персонаж восходит к Тарталье из комедии дель арте [10, с. 389]. Несмотря на то, что Мямлин зайкой не является, но с персонажами комедий Гоголя и Капниста его сближает то, что он борется со своим пороком в то время, когда ему жизненно необходимо быть без него. Так, Пантелеев является женихом, Радбын – чиновником. Такого рода персонаж встречается и в «Ревизоре» – лекарь Гибнер [10, с. 389], который не произносит ни слова, он лишь *«издает звук, отчасти похожий на букву: и, и несколько на: е»* [5, с. 13]. Мямлин – чиновник, который занимает высокую должность, ему, подобно Пантелееву, Радбыну и Гибнеру, жизненно необходимо быть без этого порока.

В последней комедии Писемского «Финансовый гений» фарсовых элементов значительно меньше, чем в предыдущих пьесах. Элементы «грубой комики» пронизывают сцену опыта спиритизма, который проводит сэр Тонель. Во время сеанса Тонеля *«раздаются три очень явственные звука»* [13, с. 298], на что Савва Журиленко замечает: «Да брюхом же щелнул! Вот как и у нас цыган чревовещатель был: рта не разевает, а по-собачьи лает» [там же]. После того, как сэр Тонель предложил заняться столоверчением, *«стол падает и краем своим ударяет monsieur Шулькина, который оттого вскрикивает и начинает затем прыгать на одной ноге»* [13, с. 298]. Ненила Петровна замечает, что при столоверчении «чувствовала, что чья-то именно мужская рука хватала за спину» [13, с. 299].

Фарсовые элементы в комедиях Писемского представлены менее разнообразно, чем в комедиях Гоголя. Между тем в комедиях Писемского, как и в гоголевских комедиях, «грубая комика» служит раскрытию нравственной пошлости персонажей. Элементы «грубой комики» в комедиях Писемского, как и в его прозаических произведениях, носят характер повышенной физиологичности.

Литература:

1. Айхенвальд Ю. И. Писемский // Силуэты русских писателей. М.: [б. и.], 1994. с. 266-268.

2. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 294 с.
3. Анненков П. В. Литературные воспоминания. – М.: Художественная литература, 1983. – 694 с.
4. Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. – М.: Наука, 1976. – 256 с.
5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т. / Н. В. Гоголь; АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 4. Ревизор / [ред. Н.И. Мордовченко]. – 551 с.
6. Григорьев А. А. Реализм и идеализм в нашей литературе. (По поводу нового издания сочинений Писемского и Тургенева) // Аполлон Григорьев. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. с. 422-441.
7. Круглова Е. Н. Художественная позиция А. Ф. Писемского в литературном процессе 1840-60-х годов: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». Иваново, 2008. – 25 с.
8. Купреянова Е. Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература. – № 1. – 1990. – с. 6-33.
9. Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор». – М.: Художественная литература, 1966. – 111 с.
10. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996. – 474 с.
11. Мысляков В. А. Писемский о Гоголе // Русская литература. – № 4. – 1992. – с. 81-91.
12. Пиксанов Н. К. Гоголь-драматург. Стенограмма публичной лекции. – Л.: [б. и.], 1952. – 34 с.
13. Писемский А. Ф. Полное собрание сочинений в 24 т. Т. 22. – СПб., М.: Издание товарищества М. О. Вольф, 1896. – 356 с.
14. Писемский А. Ф. Пьесы. – М.: Искусство, 1958. – 447 с.
15. Писемский А. Ф. Собрание сочинений в 9 т. Т. 9. – М.: Правда, 1959. – 642 с.
16. Писемский А. Ф. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1982. – 606 с.
17. Пустовойт П. Г. А. Ф. Писемский в истории русского романа. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1969. – 269 с.
18. Русские драматурги XVIII-XIX вв. : монографические очерки в трех томах. – Л., М.: Искусство, 1961. – 391 с.

19. Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. – 2-е изд. – Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2007. – 870 с.
20. Синякова Л. Н. Человек в прозе А. Ф. Писемского 1850-х гг.: Концепция характера и принципы изображения. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2006. – 222 с.
21. Скабичевский А. М. А. Ф. Писемский: его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк. – СПб.: Типография «Общественная польза», 1894. – 95 с.
22. Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя. – Петроград: Academia, 1923. – 65 с.
23. Степанов Н. Л. Искусство Гоголя-драматурга. – М.: Искусство, 1964. – 248 с.
24. Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь: Творческий путь. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. – 608 с.

N.S. Kazaryan

**FARCICAL ELEMENTS IN THE COMEDIES OF N. V. GOGOL
AND A. F. PISEMSKY**

Abstract. The article is devoted to the identification of inheritance by A. F. Pisemsky's comedies N. V. Gogol's comedies farcical elements. The general function of farcical elements is revealed in the comedies of Pisemsky and Gogol – not the creation of a laughing effect, but the disclosure of the character's moral vulgarity. Differences in the nature of farcical elements are established: in Gogol's comedies, farcical elements are extremely diverse, in Pisemsky's comedies they are emphatically physiological.

Keywords: comedy, character, laughter, elements of «rough comedy», farcical elements, physiology.

Аннотация. Данная статья посвящена осмыслению феномена памяти и её репрезентации в романе Е.Г. Водолазкина «Чажин». В задачи нашего исследования входит рассмотрение категории памяти, её особенностей, а также анализ художественного воплощения данной категории в романе.

Ключевые слова: Е. Водолазкин, память, Д.С. Лихачев, тема, художественный мир, эстетическое.

Лексема "память" в «Современном толковом словаре» С. И. Ожегова имеет следующие определения: 1) «способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт», «запас хранящихся в сознании впечатлений»; 2) «воспоминание о ком или о чем-нибудь», «связано с умершим (воспоминания о нем, чувства к нему)» [4].

В искусстве нравственный план практически неотделим от эстетического. Об этом пишет, в частности, Д. С. Лихачёв, и вместе с тем упоминает о такой функции памяти, как связь времен: «Принято примитивно делить время на прошлое, настоящее и будущее. Но благодаря памяти прошедшее входит в настоящее, а будущее как бы предугадывается настоящим, соединённым с прошедшим. Память – преодоление времени, преодоление смерти. В этом величайшее нравственное значение памяти. Память о прошлом, прежде всего – "светла" (пушкинское выражение), поэтична. Она воспитывает эстетически» [3, с. 169].

С конца XIX века заметно усиливается интерес к проблемам памяти, происходит это наравне с восприятием культуры как живой развивающейся традиции.

Проблема отражения функций памяти, заключенная в литературных произведениях, описана в работе К.А. Сундуковой. Она писала: «...память, одна из тех психических способностей, которые открывают человеку пути к переживанию глубоко личного опыта и переосмыслению событий частной жизни или исторических потрясений, в последние десятилетия стала одной из крупнейших проблем гуманитарных наук, рассматривающих воспоминание и забвение в качестве важнейших механизмов функционирования культуры». Ко всему прочему она

подчёркивает, что любой текст может быть отнесен к формам культурной памяти людей.

Евгений Водолазкин, будучи учеником Д.С. Лихачева, во многом перенял взгляды великого академика. Это чётко прослеживается в его концепциях художественных произведений. Глубочайший интерес для Водолазкина представляет история, время, память. Потому что это все, по его мнению, является разными сторонами одного и того же.

Роман «Чагин» в настоящий момент является малоизученным, поскольку он увидел свет относительно недавно. Исследований, затрагивающих тему памяти в данном произведении, нет. В этом мы видим актуальность обозначенной нами темы.

Главный герой романа «Чагин», что характерно для творчества Водолазкина, необычен. Исидор Чагин – мнемонист: обладает уникальной фотографической памятью: «Старые журналы описывали, как наш коллега запоминал колонки в сотни цифр и воспроизводил их без единой ошибки. Как, ознакомившись с любым текстом, готов был повторить его сейчас же, и через месяц, и через пять лет» [2, с. 16]. У этого персонажа есть прототип – Соломон Шерешевский, герой книги психолога А.Р. Лурии «Маленькая книга о большой памяти», но сходство этих героев заключено лишь в феноменальной способности помнить всё. Как писал сам Водолазкин, при работе над данным романом он ставил перед собой цель перевести эту историю из психологического плана в философский, показать человека, который не способен забыть свои проступки. В ходе исследования попытаемся выяснить, феноменальная память – это дар или бремя?

Первоначальное название романа определялось автором как «Незабываемое», но в конечном итоге такое наименование получила одна из четырёх глав романа. Работа над текстом осуществлялась с экспертной помощью учёных, среди которых были нейрофизиолог Александр Каплан, психолингвист Татьяна Черниговская и др.

Образ учёного, исследующего исключительную память героя, присутствует и в романе: таковым является профессор Спицын, который принимается за написание книги «Мнемонист». В ней он со всеми подробностями описывает «приёмы чагинской мнемотехники». Механизм и принцип работы памяти героя в высшей степени уникален: «цифры или картинки память располагала в определенных знакомых мнемонисту местах: на улицах, площадях и парках. <...> Когда, по просьбе профессора,

Исидор назвал читаемую им сейчас книгу <...>, выяснилось, что все ее страницы были расставлены вдоль аллея Румянцевского сада» [2, с. 68-69].

Сам Чагин в романе не появляется. О нём повествуют четыре рассказчика, каждый из которых обладает своим взглядом на образ центрального персонажа. Это – его молодой коллега Павел Мещерский, сотрудник органов Николай Иванович, Ника, соседка Чагина, и его друг Эдуард Григоренко (Эдвард Григ). Не сам Исидор, но его голос в тексте всё же присутствует: в его «Дневнике», который впоследствии был утерян, и в созданном им в последние месяцы жизни поэме «Одиссей», – заменяя исчезнувший «Дневник», она предлагает мифическую версию судьбы героя. Дневник мы читаем в пересказе Мещерского, а из поэмы узнаём некоторые фрагменты жизни, представленные Чагиным как миф о самом себе, где Исидор, как герой Гомера, совершает долгое путешествие, полное испытаний, возвращается к себе и воссоединяется со своей возлюбленной, Верой. Это путешествие, сравнимое с путём Лавра, – покаяние. Но если для Лавра встреча с любимой возможна только на небесах, то Исидору удаётся встретиться с Верой в жизни, что делает финал романа хоть и печальным, но всё же счастливым.

Свою основную деятельность Чагин связал с демонстрацией своего мнемонического дара: «Чагин поражал публику невиданным даром запоминания. Он был способен страницами воспроизводить литературные произведения и учебники, случайно подобранные слова и бесконечные ряды цифр» [2, с. 243]. Казалось бы, дар феноменальной памяти Чагин мог использовать как нескончаемое богатство, но безупречная память начинает давить на героя романа/ Постепенно тексты и цифры в сознании Чагина накладывались один на другой, оттого он путался в воспроизведении того или иного отрывка. То, что он запомнил несколько лет назад, вытесняло информацию, прочитанную им несколькими минутами ранее, мозг перескакивал с одного события на другое и давал сбой: «Задания, хранившиеся в его бедной голове, сталкивались и взаимодействовали. Случайное повторение идущих подряд элементов было для него непреодолимым препятствием. Он тут же перескакивал на другие задания, которые выполнял за несколько лет до этого» [2, с. 257]. Исидор всеми силами пытается вытеснить лишнюю информацию из своей головы. Он даже берётся за изучение немецкого языка:

« – Зачем тебе немецкий?

– Надо же чем-то занять голову. Может, это выбьет из неё колонки цифр?» [2, с. 270].

Так происходило с механической памятью, но куда серьезнее память эмоциональная.

Совершённое Исидором в молодости предательство, которое послужило причиной его расставания с возлюбленной, мучает его в течение всей жизни, его эмоциональная память нисколько не притупляется, оттого и боль не проходит.

Любому человеку тяжелее всего хранить в себе воспоминания, пропитанные глубокими эмоциональными переживаниями, которые накладывались отпечатком на его жизни. В голове Чагина всё это хранилось годами, он не мог от этого избавиться, хотя признавался, что очень хотелось: «Глаза его были полны слёз.

– Я ничего не могу забыть, – он достал платок и высморкался. – Понимаешь – ничего» [2, с. 256].

Друг Чагина Эдуард Григоренко, с которым он выступал как мнемонист на сцене, отмечал: «Но было нечто такое, что объединило Спицына, Чагина и меня в решении общей задачи. Задачи, с которой Исидор долгое время не мог справиться самостоятельно. Речь идет о забывании. Это было единственным, о чем Спицына просил Исидор. Неспособность забывать изводила его и в буквальном смысле лишала сна. Воспоминания Чагина со временем не тускнели. Они обладали той же эмоциональной свежестью, что и в момент их появления» [2, с. 310].

Эти воспоминания поистине терзали Исидора даже после его раскаяния о содеянном в молодости. Забыть об этом, облегчить свою душу, ему не представлялось возможным: «Наделённый удивительным даром запоминать, он мучился от невозможности забыть» [2, с. 256].

Так, Исидор Чагин, обладающий почти совершенной памятью, искал пути к забыванию, к забвению.

Настал момент, когда Чагин, окончательно осознав свою вину и раскаяние, почувствовал особое право на получение другой жизни, о которой он мечтал. И тогда начинается работа над поэмой «Одиссея», где герой излагает историю своей жизни совсем иными словами, потому что вымысел – это форма забвения, вымысел заменяет реальность: «... Чагин зачастую описывает небывшее и, наоборот, не упоминает о бывшем. Там нет, например, предательства им Шлимановского кружка. История кружка есть, а предательства нет» [2, с. 333]. Этой поэмой он подвёл некий итог

тому, что с ним происходило, создал собственную версию прошлого, не до конца соответствующего реальности, тем самым осмысляя это и получая прощение свыше.

В конце своей жизни Чагин всё-таки воссоединяется с Верой, их любовь оказывается всё так же сильна: «От Веры Исидор вышел, что называется, другим. Если бы я рисовала эту картинку, то в полумраке коридора изобразила бы вокруг его лица умеренное свечение» [2, с. 347]. И только тогда, после стольких лет страданий, Чагин наконец чувствует покой:

«– Ты себя хорошо чувствуешь? – тихо спросил Исидор.

– Да, милый. – Она открыла глаза. – Я вспоминала, как мы тут гуляли, пыталась посчитать, сколько лет назад. Но мозги отказывают.

– Сколько? – лицо Исидора сморщилось. – Пятьдесят четыре.

Вера легонько погладила Исидора по плечу.

– Умница. А мне такие штуки не под силу.

– Мне тоже. Сейчас случайно вышло. Память сильно сдала.

– У тебя? Память?» [2, с. 351].

В последние годы своей жизни Чагин уже многого не помнил, что даже кажется невозможным. У него наблюдались провалы в памяти о прошлом – то, к чему он и стремился всю жизнь.

Забывание, или даже забвение, предстают как метафора покаяния и прощения. Человек настолько пропустил через себя свою вину, свои проступки, что он получает забвение в качестве награды за своё особое отношение к этому проступку, за то, что он действительно был искренним в своём раскаянии. Чагин изначально такой наград был лишён. Он не имел такой, казалось бы, простой возможности – забыть. Именно поэтому он страдает, несёт на себе весь груз прожитых лет, помня всё в мельчайших деталях. Это не даёт ему жить спокойно. На протяжении всего романа мы видим путь героя, который в самом деле испытывает раскаяние. В конце жизни Исидор помнит о совершённом им грехе, но это уже не совсем его грех, потому что он, Чагин, уже другой.

В концепции данного произведения память и забвения выступают как бинарная оппозиция, смысловая пара, два полюса жизни человеческого сознания. Забывание – это дар свыше, который позволяет человеку не хранить в памяти события давно ушедших лет, а вместе с этим и ослабить силу чувств, испытанную ранее. Забывание – избавление от воспоминаний,

тлетворно влияющих на душу человека. Это дар, которого Чагин был лишён.

Таким образом, в романе феномен памяти рассматривается в качестве сложного психического процесса, существующего лишь на фоне забвения. В данном случае забвение мы можем трактовать как исцеление и прощение. Удивительные способности памяти оказываются для героя серьёзным испытанием. Невозможность забывать становится для Чагина личным адом. «Чагин» – роман о памяти. О памяти как высшем даре – и тяжёлом бремени.

Литература:

1. Веретёнова Т. «Не всякая выдумка – ложь, и не всякая правда – реальность» // Знамя. – 2023. – № 6. – [Электронный ресурс] – URL – <https://znamlit.ru/publication.php?id=8697>
2. Водолазкин Е. Чагин: Роман. – М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2022. – 378 с. – (Новая русская классика).
3. Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. Российская академия наук и Издательство "Наука", серия "Литературные памятники" (разработка, оформление), 1948. – С. 167-174.
4. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; 35 Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва: Азъ, 1994. – 488 с.
5. Соловьёва Т. О романе Евгения Водолазкина «Чагин» // Юность. – 2022. – [Электронный ресурс] – URL – <https://unost.org/authors/voobrazhenie-o-proshlom/>

V. A. Pyatkina

THE PHENOMENON OF MEMORY IN E. VODOLAZKIN'S NOVEL "CHAGIN"

Abstract. This article is devoted to understanding the phenomenon of memory and its representation in E. Vodolazkin's novel "Chagin". The objectives of our research include the consideration of the category of memory, its features, as well as the analysis of the artistic embodiment of this category in the novel.

Keywords: E. Vodolazkin, memory, D.S. Likhachev, theme, artistic world, aesthetic.

УДК 821.161.1

ОБРАЗ БАЛА В РОМАНЕ А.Ф. ВЕЛЬТМАНА «СЕРДЦЕ И ДУМКА»

Аннотация. В данной статье рассматривается образ бала в русской романтической прозе первой половины XIX столетия на примере функционирования этого явления в тексте романа А.Ф. Вельтмана «Сердце и Думка». Пространство бала анализируется с точки зрения раскрытия через него некоторых тенденций немецкого романтизма, в том числе своеобразно воспринятых автором.

Ключевые слова: образ бала, романтизм, русско-немецкая культура, сказочный роман, сказка.

В русской культуре существовали особые периоды развития, характеризующиеся исключительным, очень важным, порой двойственным значением обыденных явлений. Одним из них, получившим в эпоху романтизма огромную функциональность, является бал. Идеальное пространство, загадочность, недосказанность, инфернальность – основные отличительные характеристики теории романтизма соединяются в балах, описываемых в романтических художественных текстах [1, с. 580].

Пространство бала играло огромную роль в русских прозаических произведениях первой половины XIX века, в частности – его 30-х годов. К использованию данного явления в качестве катализатора сюжета обращались М.Ю. Лермонтов, О.И. Сенковский, Ф.В. Булгарин [1, с. 580].

Однако в работах каждого писателя обнаруживаются новые функции пространства бала. Так, М.Ю. Лермонтов использует его для отражения театральных норм поведения того времени, Ф.В. Булгарин наполняет национально-культурным содержанием, а О.И. Сенковский вводит данный образ для разрушения романтического двоемирия, переводя сюжет исключительно в сферу реального [1, с. 580-581].

Еще одним из великих русских прозаиков того времени, использующих описание бала в более широком, не обыденном значении, является А.Ф. Вельтман. Считается, что он был продолжателем идей А.А. Погорельского, заложенных в его фантастической повести «Лафертовская маковница», которая была написана в 1825 году. А.Ф. Вельтман,

¹⁰ Научный руководитель – к.ф.н., доцент С.А. Мартынова.

создавший произведение «Сердце и Думка», официально признан основателем уникального литературного жанра – сказочного романа. Однако не стоит забывать о том, что отличительной чертой книги «Сердце и Думка» является присущий ей жанровый синтез – одно из доказательств приверженности автора романтическим идеям [2].

Как пишет Г.Г. Ишимбаева, в «полистилистическом» романе Вельтмана наблюдается трансформация традиций немецкой литературы, а именно – периода романтизма, тесно связанного с понятием «Крейслериана». Германия фигурирует в творчестве писателя не случайно: он являлся выпускником лютеранских пансионов Плеско и Гейдена. При анализе текста автором статьи были найдены три ключа, связывающих русскую и немецкую культуры [3, с. 159].

Первым ключом является образ Эбергарда Виллибальдовича, считающего по-немецки во время танца на балу. Бальное действо, как говорилось выше, является довольно значимым элементом для романтической эпохи [3, с. 159].

Другим моментом, образующим единое русско-немецкое культурное пространство, является диалог нечистых сил на шабаше, во время которого обсуждался Фауст, его основные личностные характеристики [3, с. 160].

Третьим ключом автор статьи считает словосочетание «гофманские капли», приобретающее весьма своеобразные коннотации. Так, данный медицинский препарат, используемый для очищения желудка, метафорически мог быть использован писателем с целью показать особенность своего мировоззрения, которое находится «как внутри, так и вне романтической традиции» [3, с. 160].

В произведении «Сердце и Думка» подробно описаны четыре бала, имеющие огромную роль не только для развития сюжета, но и для презентации автором своих идей, основных культурных и жизненных убеждений.

Первый бал дается в доме Романа Матвеевича. На этапе описания подготовки этого «несчастия на целую неделю» автор иронизирует над светским обществом своего времени, указывая, что героиням его произведения «не нужна неделя или две для сборов и для заказов платья, наколок...», потому что их наряды уже лежат в сундуках с листовым табаком (чтобы ткань не привела в негодность моль) [4].

Также стоит отметить, что Вельтман описывает постоянные заботы перед балом словом «хаос», что является одним из понятий романтической

культуры, связанным с двоemiрием (дихотомия «конечное – бесконечное») [5, с. 24-26]. Данный факт доказывает видение романтиками особого значения пространства бала, его театральности и загадочности.

Сам бал также является хаосом, сплетением самых различных предметов, происшествий, героев: «Шарканье, здравствование, поклоны и еще поклоны, поцелуи в уста, приседанья...» [4].

Среди героев особого внимания заслуживает так называемый «незванный гость», совершенно незаметным образом появившийся на балу. Данный портрет вполне можно считать интертекстуальным, отсылающим нас к одному из произведений немецкого романтизма. Так, Нелегкий, которого «не встречали и не усаживали», совершенно не замечали, «не жался в углу», а «ходил из комнаты в комнату, мешался в игру, в танцы, в разговоры» подобно странному человеку в сером из повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». В данном образе отражается подтекстовая информация, которую вводит Вельтман. Он указывает, что всех гостей, присутствующих на балу, можно назвать «царством теней», обыденными натурами, филистерами [6]. Действительно, споры, недовольство, возмущение, вызванные несоответствием чинов и должного к ним почитания, уверенность в превосходстве себя над другими указывают на внутреннюю неразвитость героев, их замкнутость, отказ познать себя настоящих.

Наряду с этим образ бала вследствие появления на нем представителя нечистой силы отражает особую версию существования реального и идеального, созданную А.Ф. Вельтманом. Как замечает Г.Г. Ишимбаева, автор обращается к фольклорной традиции, связывая мир ирреального с нечистой силой. Бал в данном контексте выступает в роли пространства материализации обоих миров, ведь инфернальные герои у автора имеют характерную особенность – антропоморфность [3, с. 164-165].

В бальном действе демонстрируется возможность мира реального влиять на мир идеальный. Так, Нелегкий видел в бале возможность найти для каждого неженатого чиновника невесту, чтобы обрести во всех домах города помощниц. Казалось бы, это ему с легкостью удастся: никем не замечаемый, герой нашептывает каждому имя избранницы. Однако появление в комнате Зои Романовны разрушает планы Нелегкого: каждый мечтает назвать героиню своей невестой, забывая о том, что несколько мгновений назад говорил им Нелегкий.

Бал Романа Матвеевича, несомненно, совершил огромный переворот в сюжете романа: так, мысль о Зое Романовне повлияла на течение дел в полковом штабе, уездном суде и полиции.

Во второй раз бальное пространство описывается как новая ступень в жизни одной из барышень большого света – Лели. Она впервые едет туда не в роли ребенка, а в роли девушки.

Перед читателем вновь открывается сатирико-реалистическое пространство, создаваемое Вельтманом: «...служащие и неслужащие, в очках и без очков, ... завитые в *salon au coupe de cheveux, pour rouble*, и расчесанные *пятью пальцами...*» [4].

Задаваемое автором представление об участниках бала как о своеобразных актерах вновь направляет нас к идее театральности жизни тех времен, создания игрового начала, идеального пространства.

Так, Лели вследствие плохого зрения и застенчивости путает партнеров по танцу. В результате недопонимание приводит к крупной ссоре между Адъютантом и Юрием Лиманским, а затем – к дуэли. Это является ключевым моментом данного бального действия, поскольку указанный мотив отсылает нас к идее раннеромантической иронии, резко отличающейся от иронии поздних этапов развития рассматриваемого течения, функционирующей на пересечении сарказма и ужаса и имеющей своим субъектом человека отчающегося и гибнущего [5, с. 50].

Раннеромантическая ирония представляет собой веселье, игру, клоунаду, что и является нам в сценах бала: «игровые принципы положены в основу всех событий и конфликтов» [5, с. 50]. Путаницу, своеобразный игровой момент, невольно созданный Лели, вполне можно рассматривать в контексте возведения конечного в бесконечное, в чем и состоит суть иронии по Шлегелю [5, с. 51]. Любовь, являющаяся идейным центром романтиков, проявляется через воссоединение Лели и Юрия. Данный эпизод можно считать гармонизирующим потому, что героиня в этот момент была обладательницей Сердца Зои, которая поистине любила Лиманского: «Сердце ее как будто стукнуло в грудь: это он!» [4]

Перемещение Сердца от Лели с Мери Зарской вновь нарушает гармонию, вследствие чего путешествие продолжается.

Участницей третьего бала становится Лида Нильская – следующая обладательница влюбленного Сердца Зои Романовны. Героиня также создает своеобразную игру, однако на нее накладывается мотив неузнавания, вводимый Вельтманом. Так, в образе пилигрима к девушке

является не сам Юрий Лиманский, а его приятель, Бржмитржицкий, и признается девушке в любви. Лида видит в нём Юрия, поэтому герой, поняв течение её мыслей, «наслаждался, как демон, успехом своей мистификации» [4].

В указанном факте раскрывается еще одна особенность, романтическая тенденция, использованная Вельтманом в тексте произведения. Как говорилось ранее, автор преобразует мир ирреального, связывая его с миром нечистой силы. При этом писатель не демонизирует этот мир, а придает ему особую, фольклорную стилистику. В неузнавании Лидой другого человека под маской пилигрима можно обнаружить пересечение с мотивом «незнайки», который В.Пропп описывает как основной в структуре волшебных сказок (герой желал оставаться неузнанным, а другие персонажи либо делали вид, что не узнавали человека, либо действительно не опознавали его облик) [7, с. 225]. Переключка со сказочными мотивами не случайна, т.к. Вельтман создавал новый, еще не разрабатываемый жанр русской фантастической прозы – жанр сказочного романа.

Автор не только указывает на уникальность жанра, но и поднимает проблему угасания интереса к русскому фольклору. Так, он считает, что для веры в сказку необходимо «здоровое сердце, ясные очи, дух несмущенный...» [4].

Третий бал заканчивает странствия Сердца по свету. Далее путь продолжает Думка Зои – материализованные разум и воля. Следующий бал, имеющий огромное значение для развития сюжета романа, происходит в Петербурге. Главными его героинями были Юлия (возлюбленная Поэта) и шесть её подруг (или приятельниц, тонко намекает нам автор) [4].

В повторяющемся числе «семь» снова отражается фольклорная стилистика текста, создаваемая автором. Русский народ издавна вводил это число в структуру волшебных сказок, считая его магическим, загадочным. Также оно сохранилось во многих фразеологизмах, пословицах и поговорках [8, с. 152]. Однако гармонизация, ожидаемая от данного числа, не воссоздаваема: браки, заключаемые между героями, распадаются. Возможно, автор объяснял это фактическим наличием восьмого героя, восьмой Думки, нарушающей цельность и сакральность счета: Думка на протяжении всего бала «кочевала» от одной девушки к другой, внушая каждой, что любовь – чувство, требующее определенных испытаний.

Данный бал завершает путь Думки: она садится на лоб Юрия и понимает, что тот по-прежнему любит Зою. Герой торопится к возлюбленной и находит в союзе с ней истинное счастье и гармонию.

Итак, пространство бала в романе Вельтмана «Сердце и Думка» обладает несколькими функциями. Данное действо не только является катализатором сюжета, его направляющей силой, но и выступает как средство автора раскрыть перед читателем достижения немецкой романтической культуры того времени с частичным наложением на них собственных идей.

Отсылки к немецким романтическим произведениям достаточно часты. Одной из них является обнаруженная в ходе анализа текста связь создаваемого образа Нелегкого с портретом человека в сером из повести А. Шамиссо, которая порождает множество подтекстовой информации.

Бал является своеобразной игрой, «буффонадой», порой – отражением романтической иронии. В нем проявляется идея двоемирия, немного переработанная писателем, но всё же схожая с воззрениями Шлегеля.

Также данное пространство становится средством материализации некоторых явлений русского фольклора, чего автор принципиально придерживался как создатель совершенно уникального жанра – сказочного романа.

Литература:

1. Линьков В.Д., Тозыякова Е.А., Юрченко Т.Н. Пространство бала в русской романтической прозе 30-х годов XIX века // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – №2 (69). – С. 580-582.
2. Лукичева Е.И. Сказочный роман А.Ф. Вельтмана «Сердце и Думка» в контексте русской фантастической прозы // Литературоведение и фольклор. – 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazochnyy-roman-a-f-veltmana-serdtse-i-dumka-v-kontekste-russkoy-fantasticheskoy-prozy/viewer> (дата обращения: 20.12.2021).
3. Ишимбаева Г.Г. «Гофманские капли» в романе А.Ф. Вельтмана «Сердце и Думка» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2010. – Том 11. Выпуск 1. – С. 159-171.

4. Вельтман А.Ф. Сердце и Думка. – М., 1986 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=242938&p=1> (дата обращения: 20.12.2021).
5. Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – М.: МИК. – 2004. – 368 с.
6. Берковский Н.Я. Гейдельбергская школа (продолжение). — Шамиссо. — Арним // Статьи и лекции по зарубежной литературе. – СПб.: Азбука-классика. – 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/berkovskij-lekcii/lekcija-5.htm> (дата обращения: 20.12.2021).
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: изд-во Ленинградского университета. – 1986. – 368 с.
8. Маковец Н.А. «Семь» и «седьмой» в русских пословицах и поговорках // Русская речь. – М.: изд-во «Наука». – 1974. – С. 150-153.

Е.А. Fadeeva

**THE IMAGE OF THE BALL IN THE NOVEL BY A.F. VELTMAN
"HEART AND MIND"**

Abstract. The article examines the image of the ball in Russian romantic prose of the first half of the 19th century using the example of the functioning of this phenomenon in the text of the novel by A.F. Veltman "Heart and Thought". The space of the ball is analyzed from the point of view of revealing through it some tendencies of German romanticism, including those peculiarly perceived by the author.

Keywords: image of the ball, romanticism, Russian-German culture, fairy-tale novel, fairy tale.

УДК 821.161.1

КНИГА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА И. А. БУНИНА
«ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

Аннотация. В данной статье рассмотрен образ книги как смысловой составляющей художественного целого автобиографического произведения. В ходе работы была сделана попытка анализа функциональных особенностей образа книги в различных эпизодах автобиографического романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева». На основе исследования были выявлены функции данного образа.

Ключевые слова: книга, образ, функция, автобиография, И.А. Бунин.

В автобиографических произведениях часто присутствует образ книги, однако его роль нельзя назвать однозначной. В единстве художественного мира произведения все элементы относятся к выражению содержания, ничего лишнего быть не может. Поэтому, для понимания текста, необходимо осмыслить каждую его часть, к ним относятся и образы. Следовательно, упоминание тех или иных произведений в автобиографиях не только выражает факт действительности, но и является элементом художественного целого, его смысловой составляющей.

Обратимся к автобиографическому роману И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева». Впервые упоминание книги приходится на 7 главу первой части. Рассуждения автора о жизни, в частности, тяге к чему-то далекому, высокому, неизвестному и опасному, прерываются воспоминанием о прочитанных в детстве сказках «Вспоминая сказки, читанные и слышанные в детстве, до сих пор чувствую, что самыми пленительными были в них слова о неизвестном и необычном» [1, с. 62]. Сказка является самой распространенной книгой среди детей. Неслучайно именно ее упоминает Бунин (сказка становится первым образом книги в романе), ведь благодаря сказке человек знакомится с чем-то абстрактным, духовным и глубоко национальным. В художественном мире Бунина сказка как книга выступает в роли элемента взросления героя и является источником появившейся тяги. Развивая заданную тему, Арсеньев также размышляет о смерти и подкрепляет выводы прочитанными из «Жития протопопа

¹¹ Научный руководитель – к.ф.н., доцент С.А. Мартынова.

Аввакума» словами: «Аз же некогда видех у соседа скотину умершу и, той нощи восставши, пред образом плакався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть...» [1, с. 66]. Здесь же герой утверждает, что сам принадлежит к подобным людям. В данных эпизодах Арсеньев предстает перед читателями как рефлексирующая личность. При помощи книг он выделяет свойственные ему черты и делится результатами сопоставления с читателями. Функционально книга здесь - это маркер характера и возраста героя: полный стремления к жизни маленький Арсеньев боится смерти и тянется к неизведанному.

Важный этап в жизни человека, тем более, будущего писателя, - это обучение грамоте. Данную миссию в романе выполняет вспыльчивый и принципиальный Баскаков, скиталец, и в то же время выходец из богатой семьи. Среди «прочих случайных книг» он выбирает именно перевод книги М. Сервантеса «Дон Кихот» [1, с. 70] Баскаков всегда выбирал для чтения «что-нибудь героическое, возвышенное, говорящее о прекрасных и благородных страстях человеческой души» [1, с. 72]. Поэтому в список книг-учебников попал также роман Д. Дефо «Робинзон Крузо». На героя эти книги оказывают определенное влияние, которое было частично достигнуто сказками. Однако функция книги здесь расширяется, ведь она не только способствует становлению идеалов Арсеньева, но и показывает сформированные взгляды Баскакова, согласующиеся с его скитальческим образом жизни.

Под впечатлением от прочитанных книг герой размышляет о славных временах рыцарства. В этом эпизоде свое слово говорит сам автор, а не герой. Бунин приводит строки из писем А.К. Толстого и комментирует рассуждения героя: «Как в Вартбурге хорошо! Там даже есть инструменты XII века. И как у тебя бьется сердце в азиатском мире, так у меня забилось сердце в этом рыцарском мире, и я знаю, что я прежде к нему принадлежал» [1, с. 75]. До этого эпизода Арсеньев Толстого даже не читал, поэтому налицо собственные комментарии авторского я, т.е. Бунина. Книга обретает новую функциональную особенность – характеристика автора, а не героя.

Следующий важный этап в жизни будущего писателя – знакомство с отечественной художественной литературой. Его изумляют первые строки к прологу поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» и глубокий след оставляет произведение «Страшная месть» Н.В. Гоголя [1, с. 78-80]. ««Страшная месть» пробудила в моей душе то высокое чувство, которое

вложено в каждую душу и будет жить вовеки, – чувство священной законности возмездия, священной необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается» [1, с. 80]. Знаменательно то, что в автобиографической повести М. Горького «В людях» книги Пушкина и «Страшная месть» Гоголя имеют такое же особенное значение для героя [3; с. 146,154]. Если у Горького книги Пушкина связаны со сказками бабушки и возлюбленной Королевой Марго, то у Бунина Пушкин – это простота и красота, которые являются основой любви к жизни для героя. Подтверждение содержится в публицистическом очерке И.А. Бунина «Думая о Пушкине»: «... первые блаженные дни юношества, первые любовные и поэтические мечты... <...>И вся моя молодость прошла с ним» [2, с. 620]

Арсеньев читает также книги Вальтера Скотта [1, с. 109]. Автор не уточняет, какая это книга, но указывает, что она взята из гимназической библиотеки. Гимназия, как известно, у героя ассоциируется со скучной будничностью и ожиданием каникул: «А внешне жизнь моя шла, конечно, очень однообразно и буднично» [1, с. 106]. Это отношение отразилось на книгах Скотта, они, судя по описанию, также скучны и неинтересны. Время же после гимназии герой связывает именно с произведениями Пушкина, а именно, его романом «Евгений Онегин»: «Когда в таинственных долинах, // Весной, при кликах лебединых, // Близ вод, сиявших в тишине, // Являться стала муза мне...» [1, с. 132]. Автор явно противопоставляет жизнь Арсеньева-гимназиста, т.е. нудную и обыденную, которая связана с книгами Вальтера Скотта, жизни Арсеньева после окончания гимназии, т.е. свободной, в своем расцвете, которая связана с лирикой А.С. Пушкина. Эти эпизоды наиболее показательны: И.А. Бунин не просто преподносит читателю факты биографии, он вводит две книги в художественное поле текста в качестве антитезы.

И.А. Бунин органично вплетает в полотно текста «Фауста» Гёте. Двойственные ощущения героя после смерти Писарева и, одновременно с этим событием, развития отношений с Анхен, «заставляли не расставаться с «Фаустом»» [1, с. 152]. Как сознается сам герой, выбор книги был нечаянный, однако насколько же точно он характеризует его состояние: «Я радость и горе, // Я смерть и рожденье...» [1, с. 152]. В данном эпизоде книга Гёте «Фауст» подчеркивает двойственность ощущений героя и всего Васильевского.

Переломное решение покинуть Батурино и изменить течение своей жизни герой связывает с чтением книг М.Ю. Лермонтова, «Войны и мира» Л.Н. Толстого, «Путешествия в Арзерум» А.С. Пушкина [1, с. 194-196]. Этот эпизод отсылает читателей к более раннему периоду жизни, когда Арсеньев находился под большим впечатлением от книги Д. Дефо «Робинзон Крузо». Контекст практически идентичен: Арсеньев открывает для себя более широкие горизонты, которые для него ограничивались Батурино. Однако выбор отечественной классики, более «взрослой» литературы, позволяет читателю проследить духовное взросление Арсеньева. Он задумывается не столько о возможности вырваться из Батурино, чтобы увидеть мир, сколько о возможности, вырвавшись, реализовать себя и свой потенциал как писателя [1, с. 196].

Цитирование героев «Войны и мира» и собственное сопоставление Арсеньева отражают его внутренние стремления: «Жизнь есть любовь» [1, с. 196]. В данных рассуждениях через анализ книги герой открывает читателю важную характеристику своей натуры: желание любить весь мир. Причем Арсеньев уточняет, что любить мир не равно служить народу и общественности, он никогда не чувствовал своего долга перед людьми. Отношение к общественности И.А. Бунин демонстрирует через антитезу «настоящее-прошлое» на примере книг современных авторов (М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.Г. Чернышевского, В.Г. Белинского) и «Слова о полку Игореве». Если в конце 8 главы современные книги, как и писатели, совсем не кажутся Арсеньеву работниками на «какое-то прекрасное будущее» [1, с. 206], то в 9 главе прочтение «Слова» заставило понять «его несказанную красоту» [1, с. 208]. Для Арсеньева любовь к этому миру заключается не в служении на благо людей, а в понятии красоты и божественности всего сущего.

Любовь Арсеньева связана с «Дворянским гнездом» Тургенева. Возлюбленная Лика упоминает о нем в 1 главе второй книги [1, с. 230]. Она использует данное произведение как предлог для совместного времяпрепровождения. Сюжет книги позволяет предугадать финал отношений между героями: их ждет неминуемое расставание. С любовью Арсеньева также связана книга Толстого «Семейное счастье». По отметкам в книге, сделанными рукой Лики, Арсеньев догадывается о ее чувствах: ей становится горько и одиноко жить с ним [1, с. 302]. Гёте, с другой стороны, оттеняет чувства Арсеньева по отношению к Лике. Герой читает ей именно эпизод расставания с Фредерикой, в чем возлюбленная

Арсеньева видит скрытый намек: «Да, и ты меня скоро разлюбишь» [1, с. 293].

Итак, проанализировав образ книги в автобиографическом романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» можно сделать следующие выводы:

1. Образ книги становится полифункциональным в рамках романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».
2. Основные функции данного образа: средство рефлексии героя и формирования его взглядов (сказки, «Житие протопопа Аввакума», Л.Н. Толстой «Война и мир», А.С. Пушкин «Путешествие в Арзерум», книги М.Ю. Лермонтова), способ выражения позиции автора (письма А.К. Толстого), характеристика второстепенного персонажа (М. Сервантес «Дон Кихот», Д. Дефо «Робинзон Крузо»), средство противопоставления (книги Вальтера Скотта и Пушкина; книги М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.Г. Чернышевского, В.Г. Белинского и «Слово о полку Игореве»), отражение развития чувств героев и предвидение их исхода (И. Гёте «Фауст», Л.Н. Толстой «Семейное счастье», И.С. Тургенев «Дворянское гнездо»).
3. В романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» образ книги является не случайным фактом биографии писателя, а элементом художественного целого текста романа.

Литература:

1. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Повести и рассказы. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
2. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 6: Освобождение Толстого; О Чехове; Воспоминания; Дневники; Статьи. – М.: Худож. лит., 1988. – 719 с.
3. Горький М. В людях. – М.: Сов. Россия, 1983. – 304 с.

A. A. Yakunkova

BOOK IN THE ARTISTIC WORLD OF THE NOVEL "LIFE OF ARSENYEV" BY I.A. BUNIN

Abstract. This article considers the image of the book as a semantic component of the artistic whole of the autobiographical work. In the course of the work an attempt was made to analyze the functional features of the image of the book in various episodes of I.A. Bunin's autobiographical novel "The Life of Arsenyev". On the basis of the research the functions of this image were revealed.

Keywords: book, image, function, autobiography, I.A. Bunin.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- 1. Андреева Валерия Геннадьевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.
- 2. Беляева Ольга Александровна** – выпускница Педагогического института им. П.И. Лебедева-Полянского факультета русского языка и литературы 1976 года, Заслуженный учитель РФ.
- 3. Богданова Снежанна Артуровна** – студентка 5 курса программы "Русский язык. Литература" ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
- 4. Ботвинова Екатерина Дмитриевна** – РГГУ, студент, аспирант.
- 5. Быстрова Анастасия Александровна** – магистрант, ФГАОУ ВО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет».
- 6. Вань Юань Вень, Кулмаматов Дусмамат Саттарович** – магистранты кафедры русского языкознания факультета зарубежной филологии Национального Университета Узбекистана им. Мирзо Улугбека.
- 7. Гайворонская-Кантомирова Анна Николаевна** – преподаватель русского языка и литературы, кандидат филологических наук, ГБПОУ «Волгоградский технологический колледж».
- 8. Гурина Екатерина Петровна** – ст. преподаватель кафедры «Лингвистика для приборостроительных специальностей» МГТУ им. Н.Э. Баумана.
- 9. Жигалова Мария Петровна** – профессор кафедры лингвистических дисциплин и межкультурных коммуникаций Брестского государственного технического университета, доктор педагогических наук, доцент.
- 10. Игнатьева Алла Андреевна** – ассистент кафедры, ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
- 11. Казарян Надежда Сергеевна** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы института филологии (Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского).
- 12. Катернюк Алексей Валерьевич** – магистрант, ОЧУВО «Московская международная академия».

- 13.Киселёва Ирина Станиславовна** – доцент, кандидат филол. наук, Ивановский государственный университет, кафедра зарубежной филологии.
- 14.Костылева Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры РиЗФ ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
- 15.Кравцов Константин Сергеевич** – ведущий научный сотрудник Лаборатории атмосферной квантовой криптографии Центра квантовых технологий ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова», доцент кафедры квантовых технологий ФГБУН ФИЦ «Институт общей физики им. А.М. Прохорова Российской академии наук», доцент ФГАОУ ВО, доктор физико-математических наук, доцент.
- 16.Кузнецова Анна Алексеевна** – художник, независимый куратор и исследователь междисциплинарного направления (г. Таруса).
- 17.Купцова Екатерина Алексеевна** – студентка 4 курса программы "Русский язык. Литература" ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
- 18.Липатова Ольга Валерьевна, Липатова Вероника Андреевна** – преподаватели Московского государственного университета имени Н. Э. Баумана.
- 19.Любарский Руслан Васильевич** – учитель русского языка и литературы, кандидат филологических наук, г. Брянск.
- 20.Марков Александр Викторович** – доктор филологических наук, профессор РГГУ и ВлГУ.
- 21.Меретукова Мариета Муратовна** – доцент кафедры русского языка как иностранного, кандидат филологических наук, доцент., ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет.
- 22.Милютина Ольга Владимировна** – доцент кафедры русского языкознания Национального университета Узбекистана им. М. Улугбека.
- 23.Пяткина Виктория Александровна** – студентка 5 курса программы "Русский язык. Литература" ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
- 24.Смирнова Анастасия Павловна** – магистрант программы Филологическое образование ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский

Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».

25. **Тимошкина Мария Игоревна** – старший преподаватель кафедры английского языка, преподаватель, аспирант кафедры германской филологии, ФГБОУ ВО «Петрозаводский Государственный Университет».
26. **Турилова Мария Валерьевна** – независимый исследователь (Калуга, Россия), кандидат филологических наук.
27. **Фадеева Екатерина Александровна** – студентка 5 курса программы "Русский язык. Литература" ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
28. **Фаизова Феруза Шакировна, Рафикова Феруза** – д. ф. н., старший преподаватель кафедры русского языкознания факультета зарубежной филологии Национального Университета Узбекистана им. Мирзо Улугбека, г. Ташкент; магистрант кафедры русского языкознания.
29. **Федорова Ирина Анатольевна** – старший преподаватель кафедры РиЗФ ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
30. **Цветков Юрий Леонидович** – профессор кафедры зарубежной филологии института гуманитарных наук Ивановского государственного университета, д.ф.н. профессор.
31. **Чернявская Надежда Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры Педагогике и психологии дошкольного и начального образования ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».
32. **Щербакова Евгения Константиновна** – преподаватель филологических и искусствоведческих дисциплин, зав. кафедрой филологических дисциплин Оренбургской духовной семинарии, кандидат педагогических наук, доцент.
33. **Якунькова Анастасия Алексеевна** – студентка 5 курса программы "Русский язык. Литература" ПИ ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых».

Научное электронное издание

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И КУЛЬТУРА

Материалы XV Международной научной конференции
на тему «Русская литература и российское литературоведение»

12 – 14 октября 2023 года

Владимир

Издаются в авторской редакции

За содержание статей, точность приведенных фактов
и цитирование несут ответственность авторы публикаций

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод DVD-ROM.

Тираж 8 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Педагогический институт
кафедра русской и зарубежной филологии
martyanova62@list.ru